كلمة الفنون

في عام ١٩٥٨ قدمت الكويت إلى جموع قراء الوطن العربي مجلة «العربي»، كخطوة أولى على طريق تواصل المبدعين وجمهور القراء العرب إيمانا منها بقدرة الكلمة على تحريك وعي الجماهير نحو فكرة التواصل والتكامل الثقافي والحضاري العربي.

واستمر نهر العطاء الكويتي متدفقا وتوالت الإصدارات الكبرى، وأهمها: عالم المعرفة وعالم الفكر وإبداعات عالمية والثقافة العالمية، بالتوازي مع مساهمات الكويت المستمرة من خلال مبدعيها في جميع المناسبات الثقافية والفنية والعربية.

إذن كان من الطبيعي تماما ووفقا للاستراتيجية الثقافية التي تتبناها الكويت انطلاقا من إيمانها برسالة الفن والثقافة وسعيها الدائم إلى تأكيدهما، من خلال المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، وبمناسبة اختيار الكويت عاصمة للثقافة العربية للعام ٢٠٠١، أن تصدر جريدة «الفنون» شاملة ومعبرة وراصدة للأحداث الفنية المحلية والعربية والعالمية، مُوسعة الإطار العام للفنون ومتابعة للأحداث الفنية، كما عرفناها، بدءا من العمارة حتى المتاحف مرورا بالتشكيل والسينما والمسرح والتلفزيون والفيديو والاستعراض والتراث.

كنا نعرف منذ البدء أن المهمة صعبة لكننا قبلنا التحدي بقدر تحملنا لتلك المسؤولية التي كنا نعرف أنها ستواجه الكثير من العقبات، مثل كل الأعمال الكبيرة في بدايتها، حتى تتبلور فكرتها وشكلها ومضمونها وتكتسب حضورا متميزا لدى القارئ والمتابع العربي.

جاءت فكرة إصدار «الفنون» إذن عن قناعة راسخة لدى المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب بحاجة الساحة العربية الفنية الماسة إلى هذه المطبوعة التي تحتفل هذا الشهر بمرور عام على إصدارها، وبهذه المناسبة يجب أن نتوقف قليلا أمام بعض الظواهر لنرصدها ونتأملها:

أولا: حينما فكرنا في إصدار جديد ينضم إلى باقة إصدارات المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، لم يكن الغرض هو مجرد إضافة رقم في سلسلة المطبوعات، ولم يكن الغرض أيضا أن تكون هذه المطبوعة مجرد شمعة في كعكة الاحتفال باختيار الكويت عاصمة للثقافة العربية ٢٠٠١، ولكننا فكرنا في إصدار بعينه، رأينا أن المكتبة العربية تفتقر إليه بشدة، إصدار تعالت أصوات المبدعين والنقاد العرب في الدعوة إلى خروجه إلى ساحة النشر العربي التي تفتقد هذا النوع من الإصدارات، خاصة أن العديد من المحاولات الفردية الطيبة، لم تستطع أن تقاوم وتصمد لأكثر من أعداد قليلة لظروف عديدة ليس هنا مجال ذكرها. وهكذا خرجت «جريدة الفنون» تلبية لاحتياج حقيقي وليس مجرد إشباع رغبة في التفرد أو التميز، وخرجت لتقدم للقارئ العربي زادا يحتاج إليه وفكرا يتشوق لاستكشاف جوهره وآفاقه.

ثانيا: وجود مطبوعة عربية، تهتم بالفنون- بأنواعها كافة - هو حدث في حد ذاته يستحق الجهد، وأن تقوم هذه المطبوعة على مبدأ أساسي- حرصنا على أن نحافظ عليه طوال الأعداد الاثني عشر- ونأمل أن نستمر في الحفاظ عليه مستقبلاً وهو التدقيق في اختيار نوعية المتلقي، الذي اتفقنا على أن يكون المتذوق للفنون، هذا الذي يقف في المنطقة الوسطى بين «المتخصص» الدارس وبين المنقطع الصلة بالفنون الحقيقية تماما ولا يراها إلا وسيلة للترفيه والتسلية فقط. وكان لهذا الاختيار وسائل عدة في تحقيقه. بدءا من الشكل الخارجي للمطبوعة، والذي جاء بحجمه غير المعتاد لافتا للنظر متميزا بألوانه، جاذبا لعين القارئ، وأيضا متيحا الفرصة والمساحة لنشر الصور واللوحات التشكيلية بأسلوب يحافظ على جمالها ويؤكد حضورها بعكس ما إذا كانت ستنشر بطريقة أخرى في مساحة أقل.

ثم كان حرصنا على أن تكون الموضوعات المختارة والتي يكتبها متخصصون بالضرورة تقف في المنطقة الوسطى -من حيث الصياغة- بين الأكاديمية المغرقة في التخصص أحيانا، وبين الصحافية المستسهلة أحيانا أخرى. وهو جهد يجب أن نشكر عليه هنا أصدقاءنا الكتاب الذين أغنوا المطبوعة بكتاباتهم، وكذلك فريق العمل التحريري في المجلة الذي قام بجهد كبير- وخاصة في البدايات- من أجل خلق شكل تحريري خاص بهذه المطبوعة ومتميز في الوقت نفسه.

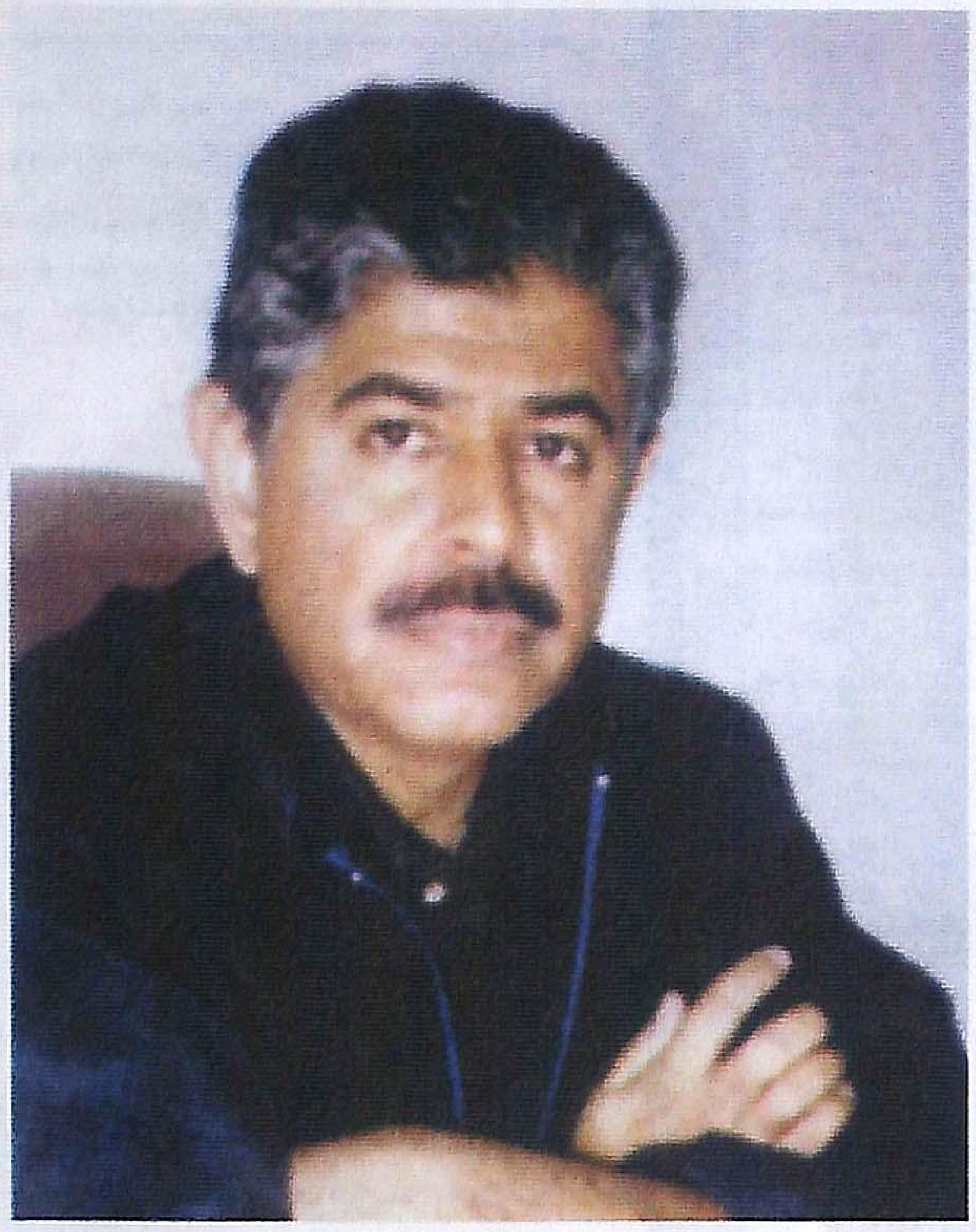
ثالثا: كان من الصعب- إن لم يكن مستحيلا- أن يكون لهذه الجريدة حضور في معظم الأسواق العربية والأوروبية بأعداد كافية من دون إيمان حقيقي لا يتزعزع من المسؤولين عن الثقافة والفن والفكر في الكويت بأهمية الإصدارات المطبوعة في إغناء الوعي والمعرفة، بغض النظر عن التكلفة المادية الكبيرة التي تتحملها.

وما دمنا في مجال ذكر الحقائق فيجب أن نتقدم بالشكر الجزيل، لحضرة صاحب السمو الأمير الشيخ جابر الأحمد الصباح وولي عهده الأمين الشيخ سعد العبدالله السالم الصباح (حفظهما الله) وإلى معالي وزير الإعلام الرئيس الأعلى للمجلس الوطني، لدعمهم اللامحدود لجميع الأنشطة الثقافية والفنية، انطلاقاً من إيمانهم العميق بأهمية الفكر والفن في ترقية الوعي والوجدان.

وأخيرا نعاهد قراءنا على بذل مزيد من الجهد للتواصل معهم، مرحبين بكل آرائهم واقتراحاتهم وكتاباتهم، لأننا معا على الطريق نتطلع إلى غد أفضل.

محمد الرميحي

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com



انتفاضة الحرف العربي - أضواء وظلال - وجوه - على مائدة العشاء - إيماءات - تقاسيم

عناوين معارض تشكيلية شخصية، تميزت بها ضمن ميزات عدة أخرى، تجربة الفنان التشكيلي البحريني إبراهيم بوسعد، يضاف لأعدادها ثلاثة عشر معرضا مشتركا مع فنانين بحرينيين آخرين في الداخل وإحدى وعشرون مشاركة في معارض خارجية في دول عربية وأوروبية وغربية .. تمخضت جميعها عن ست جوائز، واقتناء مجموعة كبيرة من أعماله، تزينت بها جدران منازل أهل البحرين، ومتحف البحرين الوطني، متحف قطر للفن الحديث، متحف الشارقة الوطني، دارة الفنون بالأردن والمجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب بدولة الكويت.

عبدالله يوسف - البحرين

الفنان إبراهيم بوسعد..

يصعق الروح بكهرباء التشكيل

نحن إذاً بصدد تأمل تجربة تشكيلية شاسعة، تأسست على مرتكزات خمسة:

أولا: موهبة فطرية أصيلة لافتة في الرسم والتصوير والخط العربي.

ثانيا: تدعيم الموهبة بدراسة أكاديمية في قسم الرسم بجامعة بغداد، تثمر بكالوريوس فنون جميلة عام ١٩٧٨.

ثالثا: ممارسة عملية وإنتاج غزير فيما يمكن أن نطلق عليه اللوحة الأكاديمية، أو تطبيقات المنهج الأكاديمي للتمكن من أعتى أدواته.

رابعا: انبثاق وتنامي قلق البحث الصبور المتأمل باتجاه آفاق مغايرة لطبيعة الممارسة التشكيلية الاعتيادية.

خامسا: امتلاك جسارة الدخول في مواضيع إنسانية ساخنة، وتجريب خامات غير المتاحة، لتلبية هاجس إنتاج لوحات هاربة من اعتيادية المربع والمستطيل والمنجز من سطوح.

- حين تتأسس تجربة فنية - أيا كانت - على مرتكزات مفصلية كالتي ذكرنا أو سواها، في إطار الوعي الخلاق بأهمية تأمل المنجز الفني الثابت المستكين للانشحان بطاقة الانجذاب، نحو المتحول الدائب البحث كما يمكن أن يكون حالة تطويرية للأشكال والأدوات الفنية - فإن التجربة الفنية بالضرورة تغاير، تعاكس، تحفز، تلهم ذهن مبدعها خاصية توليد الأفكار وقدرة ابتكار الأشكال، وشغف تأمل الحياة.

بذلك المعنى ازدهرت تجربة بوسعد التشكيلية التي كان حيز مناخها البصري في البدء، أزقة وناس وحواري وبحر وسفن وسماء ونخيل وعصافير مدينة المحرق العريقة في البحرين التي ولد الفنان في أحد أحيائها العتيقة الأصيلة عام ١٩٥٤.

ذلك المناخ البصري الابتدائي الذي يعم البحرين بكل تفاصيله الآنقة، كان المختبر التأسيسي الأول والأهم، لتخزين رؤى تشكيلية في الذاكرة البصرية، وللرسم على الطبيعة لأبرز وأهم الفنانين التشكيليين في البحرين.

إبراهيم بوسعد ضمن أهم أولئك الفنانين الذين وثقوا طبيعة البحرين بعدد كبير من اللوحات الواقعية والتأثيرية الباهرة، كانت آخرها المجموعة الكبيرة التي أقام لها معرضا توديعيا خاصا عام ١٩٩٦ تحت عنوان «أضواء وظلال».

ما يهمنا الإشارة إليه في هذا السياق، أن الدروب التشكيلية تفرعت بأولئك الفنانين في حدود وعي كل منهم لما هية الفن التشكيلي ومعطياته وآفاقه اللا محدودة، وفيما استطاب لبعض من أولئك الفنانين الاستراحة عند المنجز وإعادة انجازه كان بوسعد يسكنه هاجس البحث عن حالات موضوعية وتقنية مخالفة، وهو يرصد مناخا بصريا بانورامي الطابع للأحوال العربية، حيث يزداد الهم، وتكبر مسؤولية أن تكون فنانا تشكيليا في واقع عربي يراكم انكساراته.

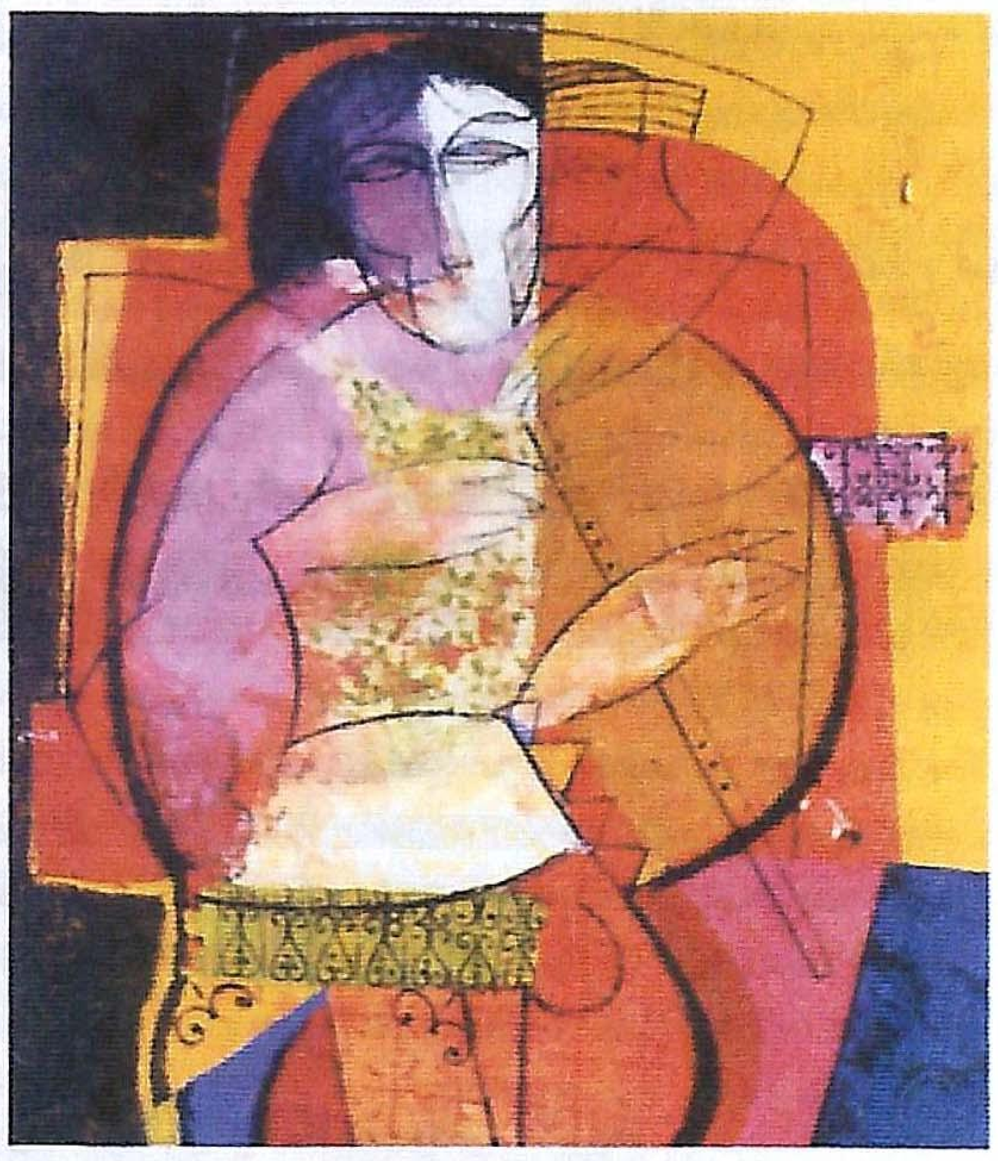
للتعبير عن واقع مرير كالذي ذكرنا، يلجأ بوسعد إلى الحرف العربي كذخيرة وكطاقة تشكيلية يتقنها باحترافية مشهودة، فيبعثر الأبجدية في محترفه ليعيد تركيبها وفق رؤى تشكيلية معبرة، مراكما لوحات لمعرض شخصي أقامه عام ١٩٨٨ تحت عنوان «انتفاضة الحرف العربي» استقبله جمهور ومتذوقو ونقاد الفن التشكيلي في البحرين، بكثير من التقدير والحماس. هذا المعرض لم يبرح ذاكرة الكثيرين لجملة أسباب، أبرزها أنه خالف المألوف من معارض تشكيلية سائدة في تقاطعه مع الشعر مستلهما الصور والدلالات مجسدا الانتفاضة الفلسطينية في حالات توهجها، وفق أبعاد رمزية وحالات تأملية تشكيلية تحرض المخيلة على إذكاء طاقة الاستشراف.

صدى التجربة ورد فعلها في الحركة الثقافية والفنية في البحرين، حقق ما يشبه العلاقة الروحية بين المتلقي القلق الباحث والمبدع المتأمل القادر على مماهاة القلق وشحن فؤاد الباحث وإغناء بصره، وتلك حالة مفصلية تشرع بوابات الالتزام في الممارسة الفنية المسؤولة، وهي في الوقت ذاته عبء على الفنان المتزعزع ثقة، بأن الممارسة الفنية، رسالة، التزام، موقف، بحث، وضمير حي!!

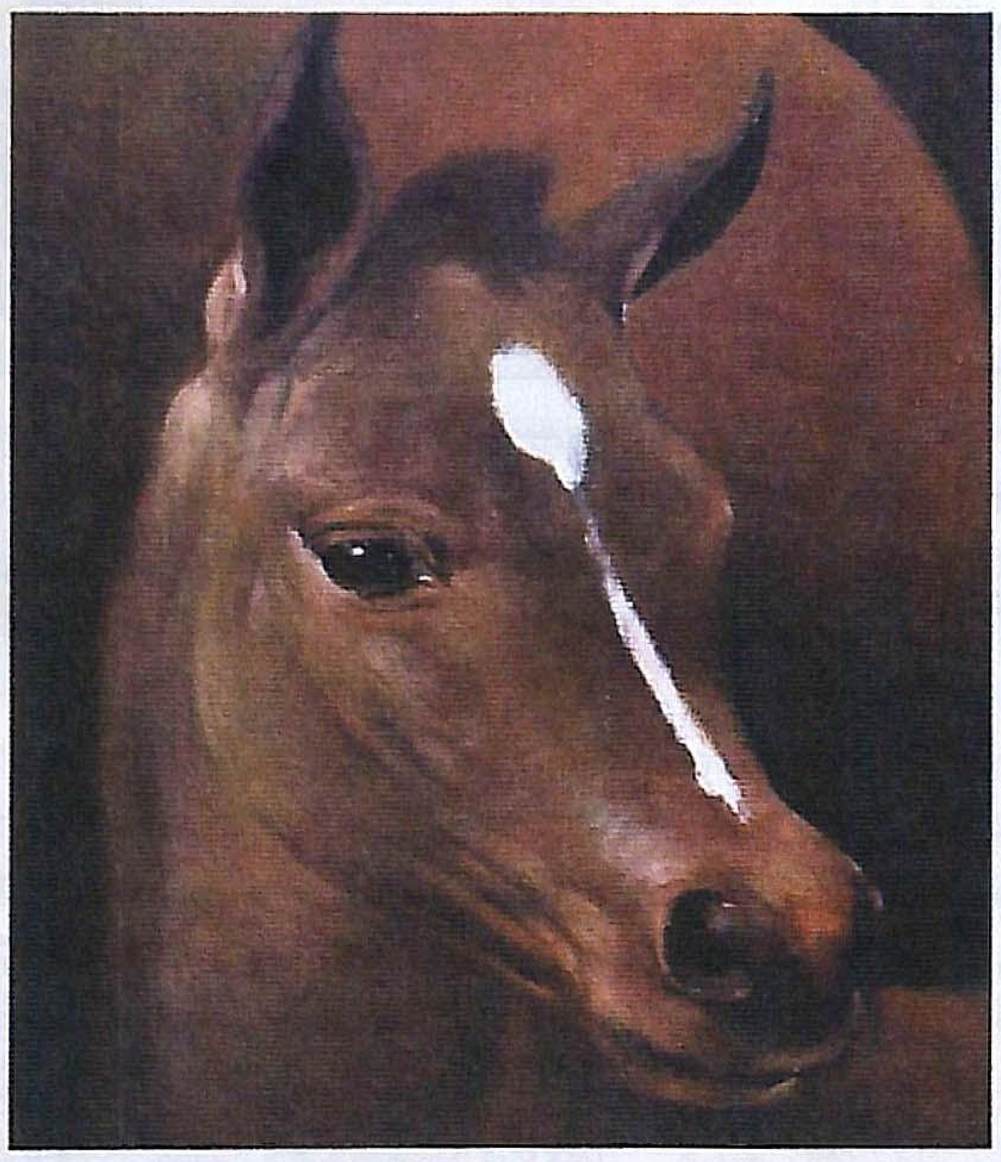
استنادا إلى وعي مسبق، أدرك بوسعد ذلك، فتفاعل معه وانشغل به، وكثف دأب البحث واستقراء معطيات الواقع للوصول إلى رؤيا تشكيلية تكون أكثر نضجا وتكثيفا لحالة رؤيا المخيلة، المنحازة سلفا للمعاناة الإنسانية، فبذل جهده مستعينا بالصبر على فحص واختبار و تجريب الخامات أيا كانت لاكتشاف الجديد منها بمعالجة وبلورة اللوحة الطموح والمعرض المغاير... تحين اللحظة فيشرع بوسعد في تنفيذ تجربته الجديدة المتشظية، المفتوحة على أفق غير معلوم، مستعينا في جل مفردات التجربة بأبرز وأفضح وأوضح أجزاء الجسد البشري تعبيرا (الوجه). في هذه التجربة يعمد بوسعد إلى انتهاك بواطن النفس البشرية في شتى انفعالاتها، ليصيغ وجوها عدة مفزوعة، متآمرة، خانعة، قاسية، حالمة، مذلولة متهمكة، حاقدة، مطحونة، شاخصة ظالمة، مظلومة، متألمة، مؤلمة. كل ذلك يصدر وفق وعي واثق بأن الوجه يشي بمكنونات النفس.

لسنا في هذه التجربة بمواجهة لوحة تشكيلية اعتيادية، الأجدر بنا التأكيد أننا أمام حالة تشكيلية متمردة على المعهود المتكرس، فنحن أمام تكوينات متباينة لوجوه عدة بحجوم صغيرة وهائلة، هاربة جميعها من سطوة البراويز المألوفة حول اللوحة. هو مناخ قائم بذاته، وبعد تشكيلي، طقسي السمات والأجواء والملامح.

«بوسعد يرتكب تجربة مثيرة»... هذه هي النتيجة التي استحصلت عليها بعد أن شاهدت مأخوذا، الأعمال المنثورة والمعلقة في أرجاء محترفه الذي دعاني إليه بسرية تامة ذات مساء، لمشاهدة التجربة وإبداء الرأي فيها، قبل الجهر بها!! كنت محاطا بغابة من الوجوه - كما عبر عن ذلك لاحقا الشاعر قاسم حداد - وجوه متنافرة، بحدقات متأرجحة (وهي افتراضية تقنية ووسيلة ذكية لجأ إليها بوسعد ضمن وسائل وخامات كثيرة لإغناء تجربته الجديدة في تقنية صياغة الوجوه التي تفاوتت مقاساتها بحيث كان أكبرها حجما بمقياس ستة أمتار ارتفاعا تقريبا، فيما سربل الوجوه وتقاطع معها، تكوينات ولفافات وذقون وأكفان من قماش الكتان الموشى والمزخرف بأحرف وكلمات ومقاطع شعرية بخط الثلث الجميل الذي يتقنه بوسعد بتمكن لافت، والذي استخدم لطباعته على القماش تقنية «السلسكرين» بحيث تداخلت الحروف وبالكلمات، وتقاطعت وتضادت وتشابكت



من معرض إيماءات



اضواء وظلال

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

وتعارضت في موضوعية مدروسة، لتخلق مناخا حروفيا غاية في الروعة التشكيلية، يجسد بجدارة قول القائل:

«إنما الحروف أمة من الأمم».

تلك المفاجأة التشكيلية المهمة في سياق تجربة إبراهيم بوسعد والمفصلية في سياق الحركة التشكيلية في البحرين ومنطقة الخليج، اختارت لها أفقا مغايرا في طريقة عرضها على الجمهور - ويبدو أن ذلك كان مراد إبراهيم بوسعد من تعمده دعوتي للاطلاع على التجربة وهي بعد أسيرة محترفه، حيث سألني بعد تيقنه من دهشتي... ما رأيك؟؟ جوابي... انبثق من لا مألوفية ما شاهدت أولا، ومن طبيعة ممارستي الفنية المتشظية بين الفن التشكيلي والإخراج المسرحي والسينوغرافيا ثانيا وثالثا، إن هذه التجربة التشكيلية اقترحها بوسعد بقصدية تمردية على كل بروتوكولات المعارض التشكيلية الاعتيادية التي أقيمت حتى الآن في البحرين. ورابعا أن هذه التجربة، جديرة بطريقة عرض غير مسبوقة، وهي بتميزها وتفردها تفتح آفاقا لا نهائية لذلك وتحرض عليه بتداعيات من كل ذلك أجبت بوسعد: «إقامة معرض لمثل هذه التجربة يقتضي في رأيي شكلا إخراجيا تتضافر على تحقيقه والتقاطع معه، المفاهيم والتقنيات والأبعاد المسرحية، وسط عوالم سينوغرافية، تصمم وتنفذ لاحتواء أعمال المعرض والتماهي معها، مع ضرورة خلق تلاحمية عضوية ونفسية بين الوعاء السينوغرافي والزاد التشكيلي، وتلك حالة لا يمكن تحقيقها دون الارتكاز على دهشة المسرح، جازما أنه سيكون عرضا تشكيليا لن يبرح الذاكرة، لو تحقق له ذلك»... بهدوء مشوب بالفرح والقلق قال لي بوسعد: على يديك!!

اقتضى تحقيق ذلك المشروع بالصورة المتخيلة، التآمر على توريط مبدعين آخرين، تميزا باستمرارية إبداعية تجاوزت دوما المعاد والمكرر والمنجز والمنسوج على منواله هما: الشاعر قاسم حداد والموسيقي خالد الشيخ الذي أنجز عملا موسيقيا استثنائيا.

أن يتقاطع التشكيل بالموسيقى والمسرح والشعر ومفاهيم السينوغرافيا ضمن حالة من الوعي المتقدم المشترك بين عناصر مشروع إبداعي مغاير، يعني أن دهشة فنية قادمة!! وهكذا كان فإلى النور/ الجمهور... تم الجهر بالتجربة بعد سنوات ثلاث سمان، وعرضت في قاعة مركز الفنون بالبحرين تحت عنوان «وجوه» بتاريخ ٨ مارس ١٩٩٧، وفق طقوس بصرية بإضاءة مسرحية وحالات تعبيرية بشرية، اجترحتها طبيعة التجربة المجنونة التي ارتكبها بوسعد وهاوية نفسية هشمت قعرها موسيقى خالد الشيخ وأشعار حنظلية هاربة من قبر قاسم، تلاها بصوت أسطوري متداخل بالموسيقى، الشاعر العربي الكبير أدونيس، بتحريض من مبدعها الشاعر قاسم حداد، الذي عبر عن فعل التجربة فيه حال خروجه من محترف بوسعد، بالشعور الشعري التالي:

غابة أم بشر

هذي الوجوه التي تؤرجح أحداقها

في زجاج الفضاء

بهجة أم كدر

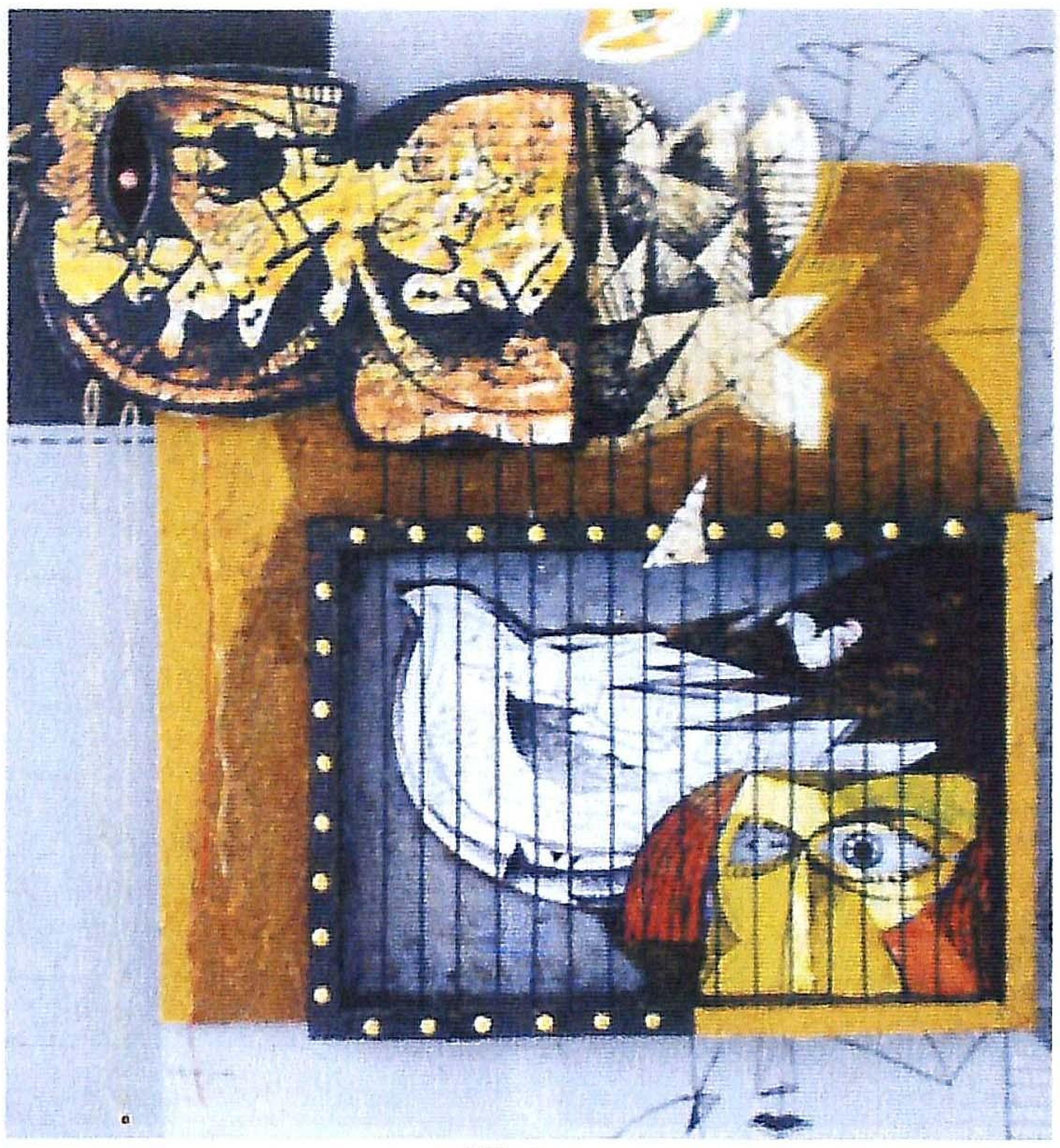
تلك التجربة النادرة التي أولاني بوسعد شرف ولذة وتوق وجنون الاشتغال على تحقيقها في المشهد الثقافي في البحرين مع أمثاله من مبدعين، توجب الدعوة للمراكمة عليها وإشاعتها، من أجل اختراق واقع الأحوال التدويرية في نتاجات الفنون والثقافة في الخير الأعظم من جغرافيتها.

بعد تجربة معرض «وجوه» استدعى بوسعد تلك الوجوه لمائدة عشاء في معرض جديد مغاير أقامه تحت عنوان «على مائدة العشاء» عام ١٩٩٨.

في الحقيقة هي موائد للعشاء - ليس الأخير/ وليس الأول!! هو اشتهاء قيد التمني، قيد التصور، قيد الرغبات المدفونة في النفوس، هو ارتياب في المائدة وما عليها ومن حولها!! هو معرض للأسئلة!!

هل عشاؤنا أجسادنا أم أجساد غيرنا؟؟ موائد العشاء التي دعانا بوسعد إليها، أتخمتنا أسئلة!! هل دس لنا بين ما اشتملت عليه المائدة، صنوفا من وحشيتنا وبطشنا وادعاءاتنا وفق هارمونية لونية صارخة، وتكوينات بديعة موحية؟... هل هي النفس المظلمة الظالمة قد قطعت أوصالها على مائدة العشاء ودعانا بوسعد إليها كي نمارس التهام بطشنا ويأسنا واجترار انكساراتنا؟؟ هل نحن أكلة لحوم البشر... أم نحن البشر؟ إن كنت مصيبا - ولا أظن غير ذلك - فإن بوسعد تعمد الإيحاء بأننا الاثنان معاً!!

بعد انقضاء عامين على مائدة العشاء، يقيم بوسعد معرض «إيماءات»



من معرض تقاسيم

عام ٢٠٠٠ على صالة مركز الفنون في البحرين، وبين هارمونية وطراوة الألوان الرنانة البهية على سطوح اللوحات الشاسعة، تنساب بين تداخلات الألوان، خطوط رهيفة الحس سلسة الاندماج واثقة الدقة، لترسم أجساد رجال مفعمة بالقوة والحب والحنان، ونساء عذبات معذبات رقيقات، وخلفيات سينوغرافية المعنى، موحية بالأشياء، والمكان، البيت، العائلة، الرجل والمرأة، حالات الوجد والوله، لحظات الحب حين يشيع في أرجاء البيت، أوحين يتوارى، كما تعمدت الإيحاء بذلك بعض لوحات المعرض، الذي يمكن قراءة التجربة فيه على أنها رصد للمشاعر، والأحاسيس، لاختلاجات النفس بحميمية وحنو إنساني بالغ التأثير، وفق رؤى وتصاوير تشكيلية رهيفة لإيماءات موحية نابعة من الأنامل والسواعد والوجوه والأجساد، في رقة ودعة تشيان بالحزن أو الفرح.

بوسعد في معرض «إيماءات» يدعونا إلى إعادة اكتشاف لذة الهدوء، التأمل، لإعادة قراءة إيماءات من نحبهم أو نبغضهم. هو هنا يستعير بعدا حركيا دالا في فن التمثيل المسرحي، حيث الإيماءة تقنية محورية في مجمل تقنيات الجسد فوضع أصابع اليدين أو اليدين مثلا في موقف درامي دقيق- كما في لوحات المعرض- له أبعاد دلالية مركزية لتوصيل قصدية الموقف من أجل بلوغ حالة تأثيرية قصوى عند المتلقي في المشهد المسرحي- السينمائي. بوسعد بلور أصابع وأجساد شخوصه في أعماله التشكيلية «إيماءات» وفق معطيات تلك الأبعاد، هو يومىء لنا بأن ندقق في الإيماءات الصادرة من شخوص لوحاته، فهي مدخلنا ربما لسبر عوالمه التشكيلية في هذه التجربة، التي أسعفتنا لرصد أن اختياره كلمة «إيماءات» عنوانا لتجربته، برهان على تواطئه الجميل مع شخوصه علينا!!

ويطلع علينا بوسعد بتجربة جديدة، كأنها إجابة (كيف يتسنى لفنان لا يستثمر إمكاناته طالما هو في المشهد، أن يطلب من الآخرين الاحتفاء بتجربته؟.. حيث الاحتفاء بالفنان الحقيقي لا تزكيه رسمية الإعلام، بل حميمية الناس حين تحيط تجربته بمشاعر حب فياضة!!)

«تقاسيم» عنوان لآخر معرض أقامه بوسعد في صالة الرواق للفنون بالبحرين بتاريخ ٤ نوفمبر ٢٠٠١، ولأنه يجيد العزف على العود- وهذه إخبارية قد لا يعرفها الكثيرون- فقد ألهمت التقاسيم على الأوتار التي يلجأ إليها بوسعد كمحطة استراحة من عناء جهد تشكيلي متواصل في محترفه- ألهمته ربما شكل التجربة القادمة التي من المؤكد أن موضوعاتها كانت تجول بخاطره باحثة عن منفذ للتنفيذ الذي تحقق في تفتيت عموم الفكرة إلى نتف كشظايا المرآة المهشمة.

تقاسيم في الواقع التقريري، مفردة دالة على فعل موسيقي، لكنها في التجاوز التخيلي، مشحونة بطاقة استثمارية لا محدودة، مما يدعم وجهة نظرنا في أن كل فن رديف لآخر، يغنيه ويستلهم منه.

وفق هذا المبدأ من وجهة نظري اشتغل بوسعد على مشروعه الجديد، مخضعا لاحقا شعر «السياب» ضمن أنسجة وخلايا اللوحة، مع استفادة رصدية كولاجية واعية، لمفردات يومية مرئية، تفضح واقعنا الاستهلاكي المستلب حد الابتذال، ليقول لنا من خلال اللوحة، إنه واقع مرير، وإن بدا غير ذلك!! فكل لوحة تشكل تقسيما مجتزأ من عموم التقاسيم الدالة على شمولية الموضوع، بحيث إن بوسعد لو فكر في إنجاز جدارية ذات بعد بانورامي للمشهد الاستهلاكي العربي، جاز له جعل التقاسيم ضمن سياق مقام الصبا البالغ التأثير في الوجدان.. وهو اقتراح أو تصور يحمل معرض «تقاسيم» كل بذور تحقيقه.. فهل بوسعد في القادم من تجارب بمواجهة جدارية تسرد لنا كل أحوالنا؟؟.. ربما.. ففي معرض تقاسيم، يحبس بوسعد كل حالة مجتزأة في صندوق خشبي مربع ذي لون رمادي باهت، فاصلا الحالة التشكيلية المزروعة في الصندوق عن متلقيها، بحائط زجاجي في غالبية الحالات.. كيف نقرأ ذلك؟ هل نحن أسرى ذواتنا؟ هل نحن أنانيون كوننا استهلاكيين لا منتجين؟ تجارب التاريخ تقول: إن الشعوب التي لا تنتج عرضة للزوال!!

هل نحن على قدم المساواة بالديناصورات؟ سؤال مشروع لأن واقعنا يشي بنا ويتساءل: هل هناك ليل قادم أشد سوادا؟!

إبراهيم بوسعد ضمن الكتيب المرافق لمعرض «تقاسيم» كلمة في صفحتين تحت عنوان لافت هو: (بيان - ٢٠٠١) نستعير من بيانه في ختام حديثنا عنه الفقرة التالية:

«يمكن للتداعيات أن تخلق من الإنسان شيئا أو لا شيء.. فالتداعيات من الممكن أن تجد إحباطا مريرا، ومن المقدر أيضا أن تشكل ردة فعل مستنيرة إيجابية تتراكم من خلالها المعطيات الخلاقة التي تثري الحياة الإنسانية» فالفهم الحقيقي والموضوعي لظروف الواقع الحياتي يجعلنا أكثر إشراقا وحيوية على الرغم من التداعيات النفسية وظروفها الاجتماعية القاسية، فالإنسان وتفاعله مع مكوناته وخصوصيات بيئته من المفروض أن تدفعه لمستقبل وعالم أفضل لأنه صاحب المبادرة والأرض، لذلك لا يمكن التعاطي مع أي نوع من الحصار يفرض بشكل غير إنساني وغير أخلاقي بمنطق العقل والبحث البديلي لما هو خاضع تحت الحصار.

الإشكالية المميتة للواقع العربي.. واقع استهلاكي إلى درجة الابتذال على الصعيد المادي والروحي، لذلك وصلت بنا الحال إلى الاتكالية على الآخرين لتوفير وتصنيع حليب أطفالنا. فالمعضلة قاسية ومخيفة، بين أن تكون المخطط والمنتج «السيد المبدع» أو المستهلك «العبدالمتخلف». فلقد أصبح التفكير استهلاكيا.. من حيث ارتباطه ارتباطا وثيقا بتكويننا النفسي والاجتماعي، وبهذه الحال تعلو الأنا ويسقط نكران الذات، وتتنامى الرغبات والتطلعات، وتُمارس بشكل غير أخلاقي ولهذا نصل إلى تدمير الروح قبل الجسد».

أخيرا.. في مثل الاجتهاد التشكيلي المغاير الذي تحدثنا عنه، تعلو قيم الروح، حيث اللوحة روح جديدة تخاطب الأرواح، كما الشعر المبدع المتألق الذي أوحى الشاعر إقبال بكنهه ذات قصيدة فيما معناه أن حديث الروح للأرواح يسري، وتدركه القلوب بغير عناء.

ويجدر بنا القول إنه في المشاريع التشكيلية العربية الواعدة المؤثرة، توهب لإبراهيم بوسعد ومن على شاكلته من مبدعي التشكيل حيثما أبدعوا، طاقة الروح وجغرافية الجسد، كي يحرثوا ويبذروا!!!

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الأساطير تزين الحوائط

«الجداريات التصويرية» العربية واقع تعيشه المدن العربية الحديثة عند حدوده الفقيرة والفوضوية. والحق أنه مما تشتد إليه الحاجات البشرية الجمالية والوظيفية المختلفة. ناهيك عن أبعاده التعبيرية القومية. ولكن الجسم الثقافي العربي بعامة، والجسم الإداري العربي بخاصة، لا يكاد يعي من أمره شيئا. ولهذا ولغيره فلم تتشكل لنا «نظرية عربية» مواءمة كل هذه الإشكالية ولتعبيد هذا الفراغ السحيق.

صارت الجداريات التصويرية في بلادنا قضية مجهولة، أصحابها الحقيقيون المختصون مغيبون ومنفيون، وحكماؤها مجهولون.

وكل مجهود رشيد نهض بها في القرنين الأخيرين أشبه بمولود في العراء قذف به في اليم: محيط محبط مضطرب.

وبين الفينة والفينة يبرز طموح وطني نحو إنشاء جدارية عربية ذات رسالة سياسية أو كتعبير قومي إلا أن الصدى يكشف عن اللاشيء واللافعل فكل طرح «عاطفي ومهما كان نبيلا» هو طرح يتجاوز «التفاصيل وروحية المؤسسات الاختصاصية الراعية وضوابطها فليس قادرا على إقامة شيء. ولعل هناك شعورا طاغيا من المحيط إلى الخليج بأن الأطروحات التشكيلية على مدى نصف القرن العربي الفائت لم تعد ملهمة أو متعدية، وكأنها لم تشبع نهما كما أنها لم ترو ظمأ .. والواضح بجلاء أن جوهر المشكلة يكمن في المحيط التشكيلي - العربي - ذاته، والمحيط العربي كله، وهو ما يمس هنا الكيان الشامل للأمة: وعيها، مفرداتها، إداراتها، إرادتها، نُظمها، هيئاتها، ونظريات العمل المنهاجية.

صار الأمر أكبر من إرادة نفر من التشكيليين أو المصورين العرب مهما احتشدوا وبادروا و«تحمسوا» وأي طرح محدود مهما عظم لن يستطيع أن يصلح الباب الواسع أو أن يفتحه.

فالأبجديات مفقودة مجهولة، والمبادرات معزولة منفية، والإيجابيات مغيبة، واللغة غامضة، وحقل الميدان يحكمه الاضطراب والاتفاق، والكيانات الأميبية، تنتشر والإحباطات تجتث النبتة الخضراء قبل أن تصير شجرة .. والهيئات والنظم الصحيحة معطلة ... ولهذا قصة طويلة.

الكويت - أحمد غانم

الجداريات التصويرية العربية

حوائط مبكى جديدة

شهدت الكويت بين العام ١٩٨٥ إلى العام ١٩٩٢ ظاهرة الجسور الملونة وقد امتلأت بها الطرق المرورية السريعة. وحمل هذا العبء الفنان عبدالرسول سلمان بهمة وحماسة يحسد عليهما. لم تكن مصورات عبدالرسول بمثل هذا المقدار من السوء الذي حوته جدران المدارس في الكويت، ولكنها بدت أشكالا متعجلة مفتعلة، أشكالا تربك العين على الطرق السريعة (حيث تصل حدود

جدارية للفنانة سماح عبد المنعم

السرعة إلى ١٢٠ كم في الساعة) بل ربما ذهب قائل إلى أنها ساعدت على زيادة معدلات الحوادث المرورية (لا توجد دراسات إحصائية بهذا، طبعا) فهي غير ملائمة وظيفيا، الأمر الذي أدى بالفنان ربما من دون وعي إلى أن جفلت منه الرموز التعبيرية التي أرادها وبدت مهوشة، وفي بلد تسطع فيه الشمس سطوعا قاسيا أغلب العام، غلبت على أصباغه الألوان الصارخة المتباينة وإن

وأخرى للفنانة وئام المصري

لم تتلاءم مجموعاتها اللونية، مما يزيد العين الحساسة ارتباكا. كما أنها كانت خارج «الضوابط» و «الحدود» التي نعرفها في الجداريات المعمارية المصورة عبر التاريخ.

كان الأصل في الجداريات التصويرية المعمارية - عبر التاريخ - أنها تحمل المدن والزمن، فما زالت ألوان الكهوف التي رسمها الفنان «البدائي» تبرق منذ أكثر من (خمسة عشر) ألفا من السنين والأعوام، وكذلك مصورات المصريين القدماء سواء في جدران العمائر الخارجية أو الداخلية، وما تزال تصاوير دهاقنة عصر النهضة والإحياء الأوروبي تتحدى الرطوبة والبرودة والملوحة. جو بالغ السوء تحدته كثيرا جداريات تصويرية منضبطة. أما رسوم عبدالرسول هذه، فهي دهانات حوائط بألوان البلاستيك الخفيفة، ولا يتعدى عمرها الافتراضي في تقديره سبع سنين! وياله من طموح!!!

وهكذا أقيمت هذه المصورات المتعجلة خارج الضوابط والحدود الفنية التي تتصل ببنية المبنى والمعنى في أي عمل.

ولا داعي لحسبة رياضية بسيطة تظهر حجم الإنفاق المطلوب والمفترض ومع احتساب عامل التضخم النقدي، وفيما لو أردنا الاحتفاظ بهذه الرسوم الجدارية لقرون خمسة تالية فقط.

أكان هذا سببا كافيا، ولما رأيناه يفور فجأة، يموت فجأة.

فها هي بلدية الكويت - في السنوات الأخيرة - قد قامت بإلغاء كل هذه الأشكال فصبغتها بألوان مسطحة هادئة، لون واحد لكل جسر، وقد أخفت هذه الأشكال «الرسولية» جميعا عن العيون كافة. وإن كنا نأسف أن كل جسر من هذه أو تلك - الآن - قد حمل لافتة (دعائية) باسم شركة وطنية مع شعارها.

حمام «الفراعنة» الجدد

(القاهرة - نصف القرن المنصرم)

لم يكن الأمر في مصرنا العزيزة - في الفترة نفسها من نصف القرن المنصرم - بأحسن حال، فالشارع والميدان والمدن قد تنادت إلى إشاعة القبح واستعراض الدمامة. لقد اختفت إلى حد بعيد لمسات الجمال التي اكتسبتها القاهرة منذ عصر الخديوي اسماعيل على الرغم من علاتها وتعلاتها وما فيها من تغريب. وبدا أن تخريب الذوق العام هو آلية مواكبة للبناء في القاهرة. انظر إلى كورنيش النيل كما نظمه بهمة عبد اللطيف البغدادي منذ عام ١٩٥٣ تراه من الناحية الفنية والجمالية عملا فجا فقيرا جدا.

(هل يمكنك أن تقارنه بالقناطر الخيرية مثلا، أو بتصميم كوبري إمبابة الحديدي الذي أحيل إلى المعاش بعد عمر طويل)؟ كما يمكنك أن تقود سيارتك عبر الطريق السوداء بين المدن لتشهد جسورا بائسة تؤلم عينيك مناظرها.

> هذه الجدران تحكي قصة طويلة عن الفن والإنسان، عن الماضي والحاضر، عن النجاح والإخفاق، عن المدن والناس وعن الإرادة

فالجمال لم يكن هدفا أو آلية عضوية في ضمير «الثورة»، ولهذا تراكمت العشوائيات من كل قبيل. وتبدو كثير من «الحلول» للمشكلات ذات الطبيعة المعمارية والجمالية أقرب إلى أداء معسكرات الجيش. صارت مدننا وقرانا معسكرات للإقامة والإعاشة العاجلة. ونُظر إلى المصريين كملايين «الأفواه الجائعة»، وأقصيت وجهة النظر التي ترى الملايين البشرية طاقة وعيوننا

وأسماعا وأفهاما وإبداعا. ولهذا سقطت الثورة في حشرجات الجياع. فأسفل الطبقات من الجياع قد تنادت إلى الحكم وكان علينا أن ننتظر جيلين أو ثلاثة أجيال، وأن يعود المغادرون إلى بلاد بعيدة، محملين بخبرات ورؤى، وحتى تظهر هنا وهناك لمسات جمال راقية، بدأت تزحف من الأطراف: الساحل الشمالي والغردقة وما حولها .. ومع التوازن البراجماتي الذي أحدثه عصر حسني مبارك بدأت القاهرة والمدن الجديدة تتجمل، وامتدت أصابع التنظيم والتجميل إلى المدن القديمة ما أمكن، عمليات تجميل وترقيع وتحسين متواصلة. ولكنها أيضا تفتقد إلى نظرية عمل وإلى هيئات ومؤسسات راسخة تضمن لنا تواصلها وروح الإبداع. وما تزال الندوب والبثور والشقوق وآيات العصور المختلفة تظهر هنا وهناك واضحة متجاورة. من هذا نموذج تم في عصر الانفتاح إلى تجميل المدن. وأقف بك أمام عمل أراه «استفزازيا» للغاية إلى أبعد الحدود» فها هي مصانع «الفراعنة» للسيراميك تقوم «بعملية تجميل» للنفق أسفل مدخل كوبري قصر النيل وأمام فندق هيلتون القاهرة وشبرد وسميراميس. فإذا بها تؤدي أداء يحتاج إلى وقفة وتأمل. لقد قررت ببساطة أن تستعرض بعض إنتاجها على الملأ، فلصقت نموذجا من بلاطات السيراميك التي تنتجها على جدران النفق!! أما كان أولى بها أن تدفع بالمكان إلى فنان اختصاصي في الجداريات المعمارية ليضع في هذا الموقع الممتاز الذي تشرف عليه جامعة الدول العربية ووزارة الخارجية المصرية القديمة وأبراج القاهرة إلخ...، لوحة جدارية إيقاعية ذات وزن وذات جمال وقصد. أم أقصد أن نقوم بسقف المكان وغلقه أمام السيارات وجعله حماما عموميا في حمام «الفراعنة» الجدد كحمامي «الملا طيلي» و «البصل».. هل ترى شركة «الفراعنة» أن القاهرة بحاجة إلى أن تستحم ؟! تلك لعمري فجاجة ذوق لانظير لها، والأشد غرابة أن السياق العام قد تبلد ولم يعد يرى في هذا خروجا عن القصد أو النسق. فالسليقة التشكيلية والجمالية صارت حضيضا أو في الحضيض.

الضوابط والمحددات الفنية (كل الزمن)

«للفنون التصويرية» ضوابط، لا بد لكل مشتغل بها من معرفتها وإدراكها بدقة، وعليه أن يعرف أهدافها، وتاريخها، ووظائفها، وأساليبها الفنية ووسائلها الصناعية. كما أنه لا خلاف حول مصطلحاتها المقننة وأسمائها المعينة كـ «التصوير الملون» أو «الرسم» أو «الحفر» أو «التصوير الفوتوغرافي»، كما أنه لكل خاماته وأدواته وألوانه وكميائه ووظائفه الحيوية. وأي تغيير أو تجديد في أي من هذا تحكمه الضوابط والمنطق والضرورة والاكتشاف وكذا الاتفاق العام ولو بعد حين، أو ضمن فريق فني له وعي وقصد وإرادة.

يكتب د. محمد حماد في كتابه «تكنولوجيا التصوير» عن «أشكال الفنون التصويرية» الأصلية، وأنها «تقع في ثلاث مجموعات معينة:

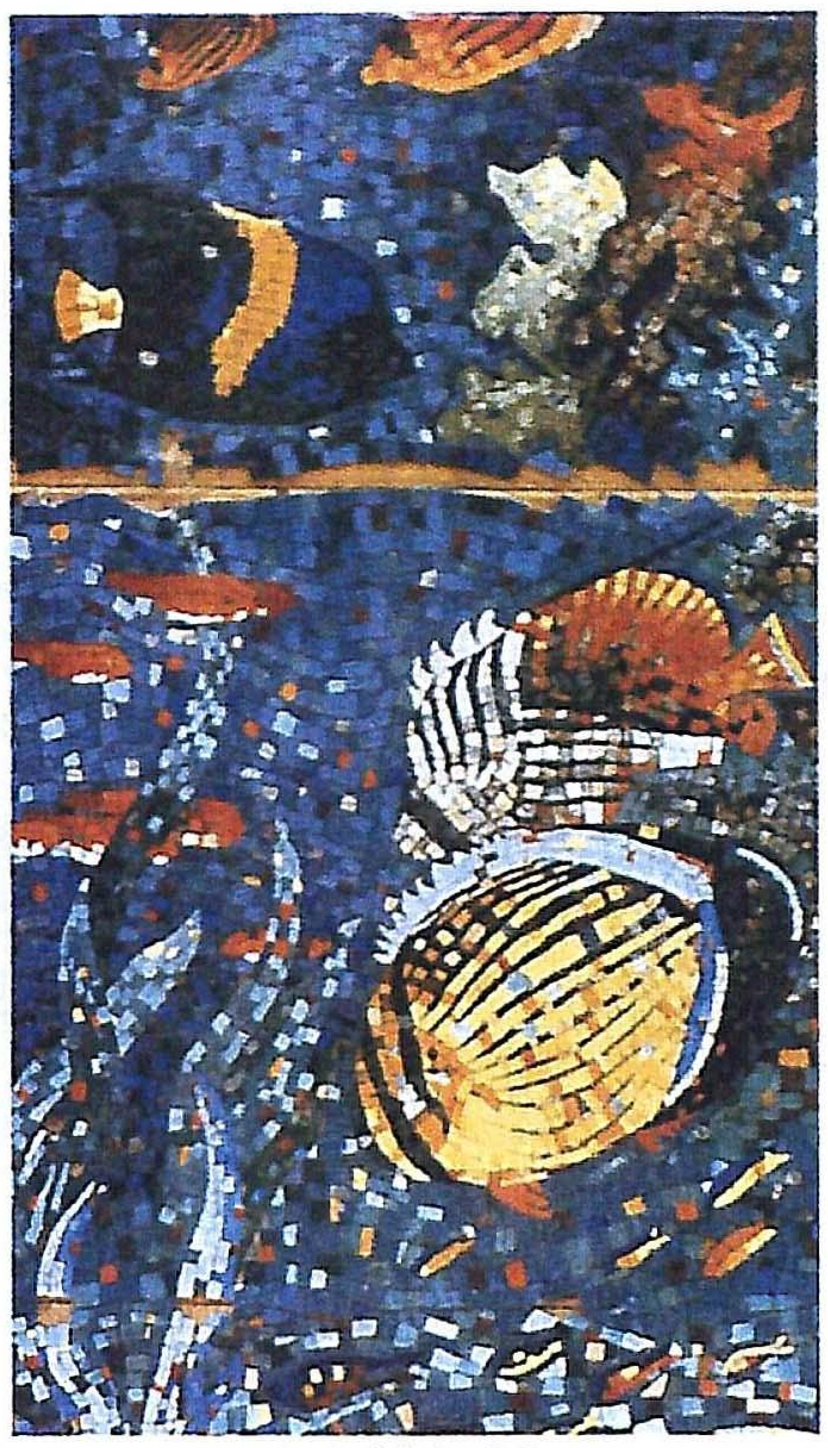
١ - الأشكال الحائطية.

٢ - اللوحات.

٣ - الصحاف.

«والأشكال الحائطية» - موضوع بحثنا هذا - هي «أسطح مرتبطة بالعمارة، وقد كانت معظم الجداريات الكبرى من الأفرسك أو الألوان المثبتة بالحرارة .. وكذلك من الفسيفساء أو الموازيكو هي من الفنون التصويرية، حيث تزخرف الأسطح المعمارية أو اللوحات المنفصلة بمربعات من الأحجار والزجاج الملون».

ويتكلم محمد حماد عن «الحدود التي تحكم



جدارية للفنانة فاطمة ناجي

الفن» وحيث «تحدد المواد الفنية أو الوسائل الصناعية للأعمال الفنية (التكنولوجيا) عند إنشاء العمل .. وقد يبدو أن هذه الحدود مجرد حدود فنية أو آلية، ولكنها في الواقع أساس الخلق الفني، ويجب وضعها في الفن موضع الأشياء المطلقة».

فالوعي والمعرفة والقصد الفني للمواد الحاملة والمستخدمة عبر العصور في فن التصوير، ضرورة حتمية، وهو أشبه شيء بمعرفة الشاعر للغته؛ الكلمات، التراكيب، الأوزان، القواعد اللغوية ... وتلك حقائق يستحيل القفز عليها خفة وجهلا وادعاء كاذبا. فلك الويل إذن مما تفعل. وغني عن البيان أن أي تطوير هنا لا ينبع من فراغ .. وقل «ائتوني بعلم، إن كنتم عالمين».

إحداثيات تاريخية (زمن الحضارة)

يلزم للدارس وللفنان الفاعل في كل «اختصاص» أن يعين إحداثياته التاريخية بدقة بالغة، بغية إدراك خواصه، أسسه، قواعده، أهدافه، وظائفه، طرائقه، إمكاناته، بدائله وحتى لا تكون خطوته قفزة في الفراغ وقد أجمع الدارسون على أن الفنون التشكيلية المصرية القديمة قد مثلت مركزا انبثاقيا إشعاعيا عالميا، ما يزال يمثل إلهاما ساطعا وأشبه «بالأصول الثابتة» في لغة الاقتصاديين. فقد وضعت مصر الأجروميات المتقنة لفن العمارة بشقيها المدني والديني: عمارة المؤسسات العامة والدولة وكذا عمارة الإسكان الفردي والأسرى، وهو درس عظيم ما نزال عن إدراكه غافلين. كما وضعت أصول فن النحت، وأصول فن الجداريات التصويرية (الأشكال الحائطية) ، سواء ما كان منها تصويرا ملونا، أو ما كان منها يندرج في وظائف النحت البارز أو الغائر في الجدران المعمارية.

وقد قننت مصر في مجال التصوير الحائطي خامة التمبرا أو الجواشي (Temperq (Guqzzo، كتمبرا الصمغ العربي، وتمبرا الغراء، وتمبرا زلال البيض، وأضافت إليه أوروبا في العصور الوسطى تمبرا الشمع، واللبن، والكتان المغلي، ثم «تمبرا دي شيريكو وقد سميت باسم صاحبها الذي خرج بهذه التركيبة (الاصطناعية) بعد بحث طويل».

أما التصوير بالأفرسكو (الألوان الجيرية) Af-fresco وقد أخذ اسمه من اللغة الإيطالية، كما سمي بـ «الأفروسكو الغربي» تمييزا له عن

وأخرى للفنانة فاتن محمد إسماعيل

«الأفرسكو المصري» وذلك لاختلاف الأسلوبين، فقد «انتقل هذا الفن من مصر إلى كلدانيا وبابلونيا وكريت .. ومنها إلى اليونان ثم الرومان حيث أخذ يتطور بشكل يتفق مع طبيعة الرومان وعاداتهم وتقاليدهم وميولهم».

وإدراك هذه الخلاصة التاريخية الموجزة له علاقة وثقى بموضوعنا.

بنود وقواعد: بدهيات مفقودة

يحار المرء في أمر البناء العربي الحديث، الفكري والعملي، ويبدو أن كل ما تقدم ذكره يعيدنا إلى نقطة الصفر: اختفاء المنطقه، تواضع الخبرة، تشتت النتاج، تقطع الأسباب .. وقد صارت الحاجة ماسة إلى أن نتفق هنا حول بنود وقواعد عمل أساسية نجملها فيما يلي:

أولا: ينبغي للتصوير الجداري المعماري أن يكون تصويرا جداريا معماريا أولا وقبل كل شيء. ليحقق وظيفته كنسق عضوي في بناء المبنى أو الحي أو المدينة، سواء ما كان منه سطوحا خارجية ومكشوفة لعوامل الجو، أو ما كان فوق سطوح الأبهاء والمحاريب الداخلية.

ثانيا: عليه أن يطمح أن يكون باقيا وثابتا بقاء المبنى ذاته: فمن وظائفه وإمكاناته- وكما تقدم - أن يعيش قرونا طويلة، ويحمل رسالة المدن وفن الإنسان عبر الزمن. وأن عدوه الحقيقي هو التخريب البشري العمدي الوحشي، أو الكوارث الطبيعية، كالزلازل والبراكين (ويذكر هنا ما اكتشف في حفائر زلزال فيزوف الشهير الذي ضرب مدينتى هركيو لانيم ويومبي سنة ٧٩م، وكيف أن الجداريات التصويرية الرومانية بقيت، وعلى الرغم من سطوة الزلزال وطغيان الحمم الذي نزع المدينتين - في ثوان - خارج الزمن!! قتل الزلزال الناس والحياة ودفن المدينة ولكن بقيت الجداريات الحائطية والمنحوتات ..!!

ثالثا: ومن الأهمية بمكان ألا تحتاج الجداريات التصويرية المعمارية بعد تمام إنشائها إلى أي نوع من الصيانة ذات التكاليف العالية. فهي تحقق غرضها «كأصل ثابت» لا يحتاج إلى رسامين وتكاليف إضافية بعد تمام إنتاجه.

رابعا: وما تقدم يكشف لنا بوضوح عن أهمية الخامة والألوان الحاملة المستعملة، وإدراك إرادتها الخاصة ولغتها، ومن حيث كونها وظيفة نوعية فارقة، وعن براءتها في الوقت ذاته من الغرض التعبيري، بمعنى أنها في حقيقتها أداة محايدة قابلة لاحتمال تصورات وأفكار ومذاهب فنية وفلسفية شتى.

خامسا: ما من أمة فاعلة، ذات حضارة وبناء، إلا ولها مصوراتها الجدارية وأشكالها الحائطية. ولم تكن الحضارة الإسلامية في هذا استثناء. وشاهدك النظر إلى سطوح المساجد الباقية، سطوحها الخارجية والداخلية، وما كان من منجزاتها فراغيا كالنوافذ، والتي احتفت بفن «التكوين الإسلامي» العظيم أو ما سمي بالأرابسك بزخارفه الهندسية أو النباتية، أو تلك الخطوط العربية الجميلة، وكذلك ما عرف في القصور وغيرها من أعمال الفسيفساء.

سادسا: وتحقق الجداريات التصويرية في كل حضارة قامت وأرادت أن تحتل بقوة مكانها فوق الأرض، وتحت الشمس إرادة مدينة إنسانية ذات صبغة، ليحيا إنسانها في مدينة يحبها وتحبه، يتعرف إليها وتتعرف إليه، يرى فيها صورته وأفكاره ومثله وعقائده، نشيد صامت، وتلك وظيفة كبرى وفارقة للجمال، فالأمر هنا متصل بالهوية العامة للأمة.

سابعا: والجداريات التصويرية موضوع لمحور جماعي شامل. يتعلق بالحضارة والعمارة والمدن والناس والأفكار والأحلام العامة، كما يتعلق بالنظم الحاكمة والهيئات والمؤسسات العامة. وما تزال العمارة ولواحقها أكبر الفنون الجماعية في تاريخ الحضارات كلها بلا جدال أو استثناء حتى الآن.

إننا هنا إزاء آلية عمل حضارية جماعية ومؤسساتية لا يمكن اختصارها بحال. وهي تفوق - كما تقدم وكما سيلحق - أي بادرة لفنان فرد مهما كان موهوبا، أو همة مؤقتة لجماعة فنية منفصلة عن محيطها، أو نداء سياسي عاجل، فالنجاح في هذا الموضع نجاح حضاري شامل مرتهن للإرادة العامة للدولة وللمؤسسات وللناس. إرادة لها إدارة ذات كيان مؤسساتي تتراكم فيه الخبرات وله خططه طويلة المدى .. إننا إزاء عمل حضاري مدني جمالي ممتد.

وعاد فن الجداريات التصويرية إلى مصر .. ولكن (القاهرة بين ١٨٣٩- ١٩٣٠)

وعاد فن المصورات الجدارية إلى مصر وبعد انقطاع طويل .. وعاد فن الأفرسكو في الثلاثينيات من هذا القرن على يد سبط من الفنانين المصريين الذين درسوه في إيطاليا وأوروبا، ونذكر منهم راغب عياد وعبدالعزيز فهيم وحسني البناني ويوسف طبوزاده وعبدالعزيز خالد درويش. وكان من الطبيعي أن تحتفي به كلية الفنون التطبيقية بالجيزة، والتي يعود تاريخ إنشائها إلى عهد محمد علي باشا الكبير، عام ١٨٣٩م، وقد أنشئت - آنئذ - في بولاق، وسميت «بمدرسة الفنون والصنائع السلطانية». وفي عام ١٩٠٨ كان بها ثلاثة أقسام، أحدها هو «قسم الفنون والصنائع الزخرفية»، وثانيها هو قسم المباني والتنظيم، وثالثها هو قسم الميكانيكا والكهرباء وفي عام ١٩١٨ استقل «قسم الفنون والصناعات الزخرفية» بها، تحت اسم «مدرسة الفنون والزخارف المصرية»، وفي عام ١٩٢٨ انتقلت إلى مقرها الحالي بسراي الأورمان بالجيزة وأصبح اسمها «مدرسة الفنون التطبيقية» .. ولقد ظل «قسم الزخرفة» قسما أساسيا في هذا الصرح الفني والعملي منذ إنشائه عام ١٨٣٩، وهو قسم يختص بالتصوير الجداري المعماري بلا موارية أو مراء «وتهدف الدراسة به، إلى إعداد مصممين متخصصين في مجال التصميمات الجدارية المعمارية، والصناعات والفنون الزخرفية والمرتبطة بالمنتجات ثنائية الأبعاد في العمارة والبيئة

المعمارية».

ترى كيف احتفت مصر بهذا القسم، أو ما كان مؤهلا لعمله؟!

حائط المبكى المصري!!
(القاهرة ١٩٦١ - ...)

عند هذا الحد، ليعذرني القارئ في نقل صورة مؤثرة متكررة، لمشهد حزين عشت تحت سنابكه، ولم يأبه أحد بتصويره ورصده، هذا هو المستمر القمعي للجمال تحت منطق العبث الكلي العام. وأتركركم لهذه الذكرى وهذه الصور التي أراها تجسيما لفكرة «هدر الإمكانية» التي تمور وتتمطى في كل اتجاه في الصحن العربي .. وإن جاء الموت والإفناء والإفقار - هنا وهناك - بصور مختلفة.

نحن إذن إزاء ما أسميته بـ حائط (أو حوائط) المبكى المصري (وما أكثرها)، مشهدية كل عام، وأفعال كل يوم «إبان التحاقي طالبا بكلية الفنون التطبيقية عام ١٩٦١م، لهف قلبي على فتية شعبة «الزخرفة» وهم يقومون بعملهم الذي أهلوا له، فتراهم يحتشدون طوال عام التخرج لينتج كل واحد منهم لوحة جدارية كبيرة قد تمتد إلى عشرة أمتار عرضا في ثلاثة أمتار ارتفاعا. فها هم قد درسوا طوال خمسة من الأعوام أصول التصاوير الجدارية والأشكال الحائطية المعمارية، واستطاعوا أن يروضوا تلك الخامات الملائمة الصعبة ... وألوان التمبرا والأفريسكو، والتي يقوم الفنان بتحضيرها وتجهيزها بنفسه، ووفق ضوابط في المعالجة والأداء وقد صاروا قادرين عليها، هذا ناهيك عن تصاميمهم، وهاهم يجندون في عامهم الأخير، فيتنادون إلى مسرحهم الوحيد؛ الكلية العتيدة، وأمامهم جدران غليظة ممتدة ومتعامدة تطل على أفناء فارغة ترابية، ويزيد سمك الجدار فيها على المتر ونصف المتر وكأنها قلاع دون كيشوتية لا تحمي أحدا. وها هم يبدأون عملهم بهذا اللحن الابتدائي القمعي الجنائزي، فتهوى فؤوسهم ومعاولهم الدقيقة لتمحو وتكسر وتكشط عن الجدران لوحات زملائهم وأصدقائهم الذين تخرجوا قبلهم بعام.

وكم كنت أقف مبهوتا، أو أمسك بغيري من الطلاب أو الأساتذة يقف أسيفا إزاء هذه اللوحة الفاتنة التي تُزال، فلن يكتب لأحد قط من بعدنا أن يراها !! كما لم يقم أحد بتسجيلها وتصويرها، فلقد حققت كامل غرضها - الوحيد - فصاحبها قد تخرج بتقدير عال، وفي هذا كفايتنا وكفايته!! وكنت أصرخ صامتا: ألهم قلب إذ يفعلون؟! أكان لهم عقل وهم يستمرون هكذا في شعيرتهم التحطيمية؟! أي فعل شائن هذا؟! ولكن ما من جدار آخر في مصر كان يحتويهم أو يحتوي أساتذتهم. وهكذا كان عليهم أن يركبوا ظهر هذه «السقالات» الخشبية المرتفعة لشهور طوال، يصارعون الوقت وينزفون الجهد ليصنعوا لوحاتهم البديعة ولينزفوا الجمال كرة أخرى فوق جدر من حطام جمال، وبغية هدف يتيم .. وحيد بائس، أن يلقي عليها الأستاذ بنظرته الفاحصة، ويرصد لصاحبها درجة التخرج والتأهيل .. شعيرة جنائزية تحطيمية مستمرة.

أي باعث بعدها، إلى جمال؟! لكن الأشد بؤسا وقتامة، أن هذا الطالب المتخرج صار يعلم علم اليقين أنه تعلم علما، وتمنطق مهنة، المجتمع من حوله لا يحسها ولا يراها وكأنه ليس بحاجة إليها، هذا مع إيمانه الكبير بأنه يستطيع أن يقدم لناسه ولمجتمعه خدمة كبرى هم بحاجة ماسة إليها ولكنهم الغافلون النائمون والمنومون. كما أنه لن يستطيع من بعد أن يقيم في أي حاضرة عربية شيئا كهذا .. هذه هي القاعدة التي باتت واضحة لديه.

جداريات أرض وسماء وحوائط

وأمام مشاهد هذا الهدر المتواصل، كنت أمر بهم، ، ويهتف الصوت بي: «هذا حائط المبكى المصري..» من هنا، من هذه المشاهد وأمثالها، تنتصر علينا إسرائيل وغيرها .. وأنت أيها الشاهد الصامت متى تتكلم؟! متى تتكلم؟!! أ الآن. أ الآن بعد قرابة أربعين عاما تتكلم؟! وأكتب الآن وأنا مشفق من الناشر والمحرر ألا يستوعب الأمر فيعفي القارئ من حقائق ووقائع الجماليات العربية الحزينة. وكنت أرنو بنظري إلى مدينة القاهرة وقد فغرت فاها أسمنتيا يتلمظ رمادا هنا وهناك وأرى حكومة الثورة المباركة تجد في إنشاء أحياء شعبية ذات تصميمات بشعة فقيرة، تمتد فيها جدار أسمنتية قاحلة، أحياء لاتفي بأقل وظائف الإسكان الصحي، وتتمرغ في جنباتها القباحة من كل جانب.

أحياء شعبية بائسة تنعي من بناها ومن أقام فيها ردحا من الزمن. وكنت أُسائل نفسي: ترى ما وجه الصعوبة أن يتوجه طلاب كليتنا (شعبة الزخرفة) ويقيمون أعمالهم فوق هذه الجدران الأسمنتية الفارغة؟!

وأستطيع الآن أن أقدمها لكم حسبة بسيطة، فإن عشرين طالبا سنويا فقط، ولمدة نصف القرن من عمر كلية الفنون التطبيقية (هذا ناهيك عن كليات الفنون الأخرى) كانوا يستطيعون أن يعطوا مدينتهم ألف لوحة جدارية تصويرية.

وبحسبة بسيطة أخرى، وفيما لو وظف نصفهم في بلدية العاصمة والمحافظة لأداء هذه المهمة، لكان في حوزة القاهرة الآن ثروة قومية لا تقل عن (خمسين ألف) جدارية.

وهذا الأمر ليس فيه أي قدر من التوهم أو الصعوبة، إنه حساب واقعي، يحكمه خيال إبداعي، ويبني للمدينة وظائف وحاجات جمالية وفسيولوجية تحتاج إليها بشدة.

أكان العصر يتبارى في إشاعة القبح واستدامته، وإضاعة الجمال وامتهانه، وهدر الإمكانية المقروءة؟!

وكنت أعجب وما زلت لانعدام الصلة بين مديري المدن العربية والمحافظين والوزراء والإدارة العليا من جانب، وبين عمداء ورؤساء أقسام الكليات الفنية في بلادنا. وظننت أن الفريق الأول يسكن في المريخ، كما أن الفريق الثاني، ما يزال ساكنا في أبراجه العاجية، مكتفيا بهالة الأستاذ التي تكفيه وتعفيه. هذه الجزر المنفصلة تكشف عن عوالم وأهداف فيها خُلف، وكأننا لسنا بسكان دولة واحدة أو مدينة واحدة لها استراتيجية واحدة وأهداف متصلة.

شيء ما .. خطأ!

من آثار «التدعيم السلبي»
(القاهرة ١٩٩٠)

وظن أهل الفنون بأنفسهم شرا، فمثل هذا الإغفال وهذه الزراية هو التدعيم السلبي الاجتماعي والذي يورث أذكى الأذكياء قناعة بجنونه أو غبائه أو على أقل التقدير بخطئه، فلا يكتمك بعض أساتذة كليات الفنون وقسم الزخرفة حديثا فيقولون لك: يبدو أن خامتي التمبرا والأفرسكو قد بادتا .. وأنهما فقيرتان!!.. ولا تصلحان للعصر وللناس. وهكذا التبس الاتهام، وحاقت التهمة بالخامة المسكينة.

ولعله يكون مفهوما أو منطقيا وفيما لو أن مدننا العربية قد تمنطقت منطقا جماليا آخر، له خصائصه وخاماته الأكثر توفيقا. أما وهي ما تزال ترسف في حلل من الإسمنت والرماد، وما تزال «تصدح» بسيمفونية معمارية أقرب إلى ألحان علب الصفيح، وتطفو فوق سطوحها النافرة حماقات فنية من كل لون وكل شكل، لفريق فني عربي قد تجرأ على الحيطان بأسقم الأشكال .. فهكذا تعيدنا حوائط بلادنا الواطئة إلى نقطة التفكير من الصفر، ومعنى هذا أنه لا شيء جيدا وبناء واختصاصيا قد جرب أو اصطبر عليه، سواء في نظريات العمارة ككل (ونظرية حسن فتحي خير شاهد وخير برهان) أو في معالجة السطوح المعمارية والجدران بتصاوير وأشكال ملائمة.

ولا يمكن حينئذ أن تكون الإشكالية في الخامة نفسها، أو في الفنانين وطرائقهم. كما أن تاريخ خامتي التمبرا والأفرسكو ينفي هذا الطرح الاعتسافي، وأنه هنا لينبغي حصر المشكلة في العصر العربي الحديث، فهو وحده الذي لم يستطع أن يفهم الدرس.

> كل طرح انفعالي يقفز فوق التفاصيل ويتجاهل المؤسسات لا يؤدي إلى نهضة حقيقية مستمرة ولا يستطيع أن يقدم للعمارة أو الفنون حلا حضاريا شاملا ومستديما

وجاء النجدي بفسيفساء الجبل
(القاهرة: ١٩٦٥ - ....)

لا بد أن كل هذه الشجون قد دارت في ذهن الفنان الشاب عمر النجدي حين عاد من بعثته في إيطاليا إلي القاهرة منتصف الستينيات، وألحت عليه فكرة التجميل المعماري وشجون دراسته لفن الموازييك. حاول النجدي أن يفكر تفكيرا جديدا وإيجابيا، وألقى بنظرته إلى جبال مصر فوجدها لا حجارة من درجة لونية واحدة، بل تشيع في جنباتها درجات ألوان شتى، صفراء مشبعة بالبياض أحيانا وتتدرج إلى الأصفر «الأكر» المكتوم بالحمرة، وتصل به إلى البني بدرجاته من فاتحة لغامقة، حتى السواد المسكوب. وقال يا جبال مصر هاتي حجارتك. ولم يقل له الجبل لا. عاد النجدي من رحلاته في صحراء القاهرة والفيوم بكتل الأحجار ذات الدرجات والألوان إلى باحة كلية الفنون التطبيقية، واصطنع أداة يسمونها «الأورمة» تدمي أصابع الطلاب والطالبات وهم يكسرون فوقها هذه الأحجار لتصبح مكعبات صغيرة وغير منتظمة، فهي ذات تكوين عفوي. وأسس بهذا جماعة «فسيفساء الجبل» بهدف تجميل وتكسية مباني العمارة في مصر».

وهكذا ظهرت خامة جديدة وبدأت تشق طريقها إلى الساحة الفنية المصرية.

يقول النجدي: «أقمنا أول معارضنا في قاعة باب اللوق، وتلاه معرض في حديقة الأندلس .. واشترت محافظة القاهرة كل أعمال المعرض .. ولكن حين كلفنا من قبل المحافظ إبراهيم بغدادي ببعض المشاريع .. ذهبت أدراج الرياح».

وهكذا شاعت هذه الخامة «الطبيعية» في أعمال طلاب قسم «الزخرفة» بالفنون التطبيقية، ومضى النجدي يوسع من نطاقها ومؤثراتها بتطعيمها ببقايا قطع الرخام والسيراميك من «الدشت» من قمامة وبقايا مصانع الرخام والسيراميك والخزف والألبستر. وهكذا صارت «كلا كولاجيا» ذا نسق متصل. وهكذا كانت هذه الخامة بشقيها (الطبيعي والصناعي) لدى طلاب قسم الزخرفة، وصارت بديلا لخامتي التمبرا والأفرسكو قليلتي الحظ في مصر القرن العشرين.

وأصبح لدى طلاب الفن ولدى الفنان في مصر خامة بيئية طبيعية وصناعية، خامة متاحة ويسهل الحصول عليها، وهي صالحة كل الصلاحية للقيام بالوظائف التصويرية فوق الجدران المعمارية المختلفة.

وهي كأي خامة في الفن لها عطاؤها وصفاتها، فتمتاز هنا بإمكانية واسعة في تحرياتها وعرضها والتنقل بها، إذ تُنفذ فوق مسطحات من الخشب في أي استديو ثم تنقل، وتقام وتركب في الأماكن المختارة.

ترى هل استطاعت خامة «فسيفساء الجبل» أن تحل هذه المشكلة والتي نحن بصددها طوال هذا المقال؟!

الاستثناء العربي هو القاعدة
(القاهرة ١٩٣٠: ١٩٨٠)

وكما يتضح من استعراض هذه القصة فإن المشكلة - وكما سيظهر دائما - لم تكن أبدا رهنا بالخامة، أو أن جوهرها هو اكتشاف خامة ملائمة للعصر والناس والبيئة. فثمة تبلد جمالي في بلادنا، تبلد غير اعتيادي يميط اللثام عن وجهه دائما، تبلد عام تتعدد وتتنوع أسبابه ولكنه قائم كالح الوجه.

وإذا ما نظرنا إلى أجيال الفنانين المصريين، سواء الذين أتقنوا استخدام الأفرسكو في

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الثلاثينيات، أو صاروا من جماعة «فسيفساء الجبل» في الستينيات والسبعينيات فلن نجد فارقا كثيرا هناك، فهنا في الستينيات إلى الثمانينيات كما كان هناك في الثلاثينيات وما بعدها، حظي بعض الفنانين كيوسف طبوزاده أو عبدالعزيز درويش أو عبدالهادي الجزار أو حسني البناني بتكليفهم بنثار من لوحات هنا وهناك، وكذلك كان الأمر مع النجدي إذ كُلف بلوحة في مبنى جريدة «الأهرام» بمدينة ٦ أكتوبر، كما قام الفنان سيد سعد الدين (من جماعة فسيفساء الجبل) بتجميل أعمدة ومداخل كوبري الأقصر. وما بين الثلاثينيات والتسعينيات، هنا وهناك نثار من أعمال قليلة، قليلة حقا!

أيمكن أن يكون هذا القليل نتاج أربعة أجيال مارست هذا الفن عبر أكثر من مائة عام!

... ترى أين يكمن الخطأ ؟!

وكيف يمكن لنا أن نتجاوزه إلى الأمام؟!

.. ولم يعد باب النجار «مخلعا» (القاهرة - قيظ ١٩٩٨)

واتخذت كلية الفنون التطبيقية عام ٩٨/٩٧، وبعد أكثر من قرن ونصف القرن على إنشائها، قرارا بأن تتجمل، أو أن تبدأ بنفسها .. وتتذوق بعض ما صنعت لبلدها. ففي رائعة صيف عام ٩٨ القائظ، فوجئ المارة أمام حديقة الأورمان وقبة جامعة القاهرة بالجيزة بخروج قرابة أربعين طالبة وطالبا ومعهم أساتذتهم وقد راحوا يقيمون ويركبون فوق واجهة الكلية العتيدة أعمالهم من «فسيفساء الجبل». فإذا كنت - عزيزي القارئ - متفائلا فلك أن تتأمل هذا الأمر كظاهرة تسويق وإعلان إيجابية: «هنا .. نصنع - لك - مثل هذا» .. أو «صُنع في كلية الفنون التطبيقية».

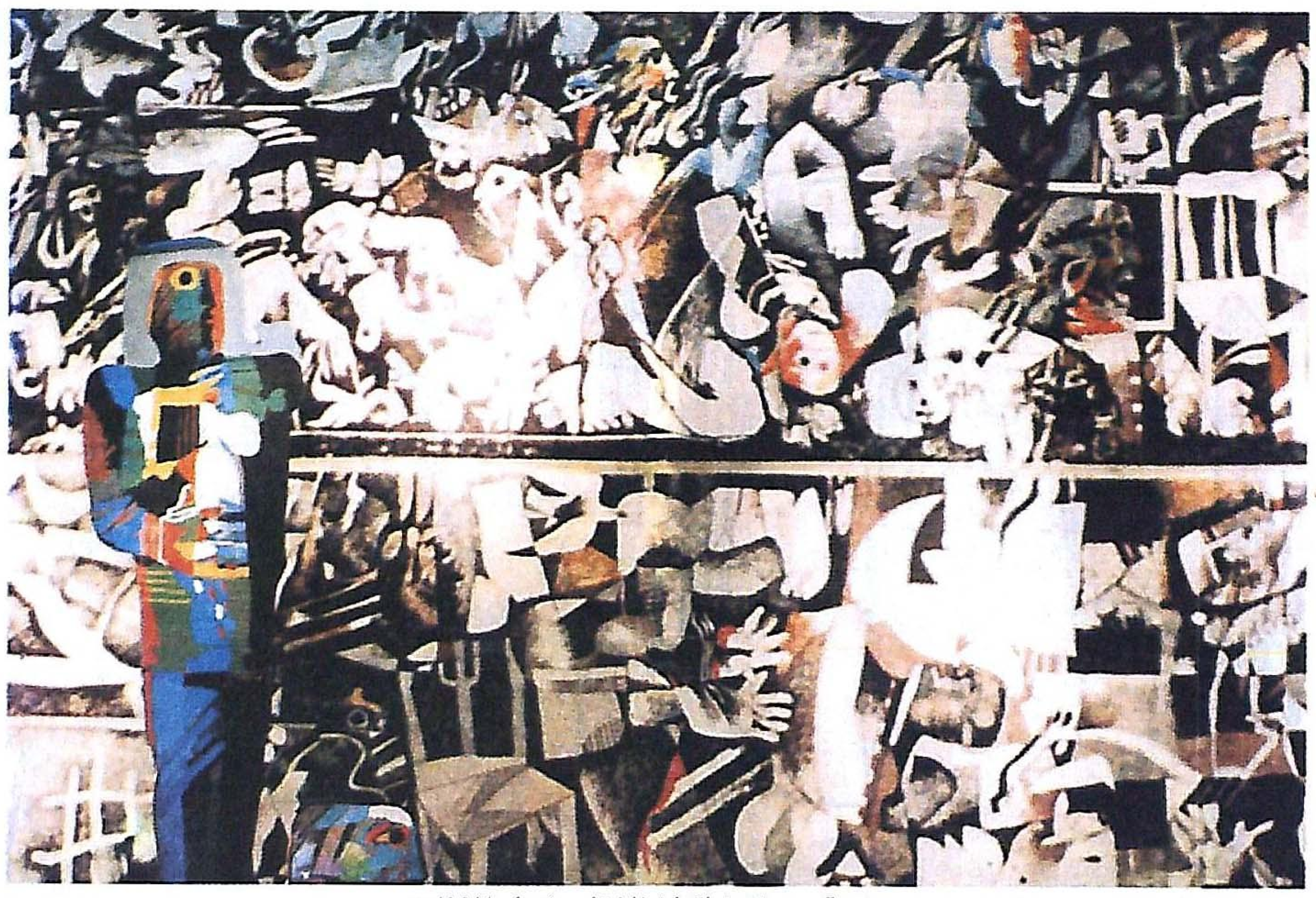
أما إذا كنت متشائما فأخشى ما أخشاه أن يتجمل بيت النجار، ويرتق شقوق بابه وجدرانه، وأن يظل ينتج «الكراسي» لمن لا يستخدمها ولا يطلبها ولا يستحقها .. وتتكوم عنده وتتكاثر فوق بعضها البعض حتى تتكسر في مخازنه.

وأخيرا .. لك أن تتساءل: هل ستظل كلية الفنون التطبيقية - قسم الزخرفة على التحديد يصنع اللوحات الجدارية المعمارية للطيور العابرة؟! وماذا بعد أن يجمل حوائطه وأبوابه ونوافذه؟!

ويصدح هدهد الجمال في «كوم غراب» (القاهرة أواخر التسعينيات)

وتحتشد مجموعة من شباب الفن في مصر أواخر التسعينيات، وتحط شظية على تل، جزء صغير جدا من القاهرة، من مصر القديمة، حي عشوائي بائس اسمه «كوم غراب» وله من اسمه نصيب، تنعق مبانيه وطرقه حتى البلل والكلال. ويحط فجأة هدهد الجمال عليه قائلا: «لماذا لا ينسكب الفن على الدنيا كماء المطر، أو أشعة الشمس»؟!، ويقولون: «تبث القاهرة يوميا كما مهولا من المؤثرات، يحسدنا عليها أي فنان يقيم خارجها،.. فالإثارة اليومية تشحنه، والإهمال مصير منتجه .. نعم مشهد القاهرة صادم للعين، صورة متطرفة لفوضى الأشكال وانتصار القبح والقذارة في كل موقع، مشاهد لدمار الإمكانات الموروثة .. إن هذا الخلل يضرب في عمق الإحساس بالولاء والانتماء للمكان، والرغبة في التوحد به . ولكن ألا يمكن اختراق هذه الحالة..؟ ألا يمكن صنع شيء تقف المدينة لتشاهده وتندهش منه ..؟».

«هناك دائما فرصة متاحة، وهناك دائما ميل مزمن لإهدار كل الفرص الممكنة محاولة ممكنة لم نستنفدها بعد .. هي محاولة إدخال الفن بنية الوجود المادي نفسه .. ليكن البدء بالعمل



جدارية صبرا وشاتيلا للفنان ضياء الغزاوي

في حي عشوائي .. وهكذا كان الطريق إلى كوم غراب .. التحديات والإثارة .. نريد أن نتفاعل مع الناس والبيوت والشوارع والأحجار والأشجار .. هذا المكان، إدخال الفن فيه بشكل عضوي .. ولنترك الأشكال تتوالد من داخل التجربة .. اننا هذا الاشتباك .. فكوم غراب هو الهامش الذي يريد أن يتحول إلى نص بأكمله .. وإنما كان علينا أن نتخلص من أرصدة الخيبة .. وكان الطموح .. هذه المغامرة في خلق علاقة حميمية بين الوجود الفعلي وتجربة الجمال قدر من الذكاء الإنساني والإبداع إلى قلب الواقع مباشرة، ليصبح جزءا من الوجود المعماري والبيئي والحياتي، ليلمس ذلك الجانب البريء من الحياة».

وبهذا ولهذا أمطروا حوائط هذا الحي وابلا من اللوحات كي تستقبل أشعة الشمس وتغرق في عجائب الجماليات الحديثة.

المفقود / الضلع الرابع

يتضح للقارئ الحصيف بجلاء أن هدف هذا المقال لم يكن بحال المدارسة الأكاديمية الوصفية أو التحليلية لفن المصورات الجدارية أو الأشكال الحائطية عبر الحضارات المختلفة، أو رصد مذاهبها الفنية وطرزها، أو تسجيل الجداريات التصويرية العربية في القرن العشرين بمتابعة ومسح «كرونولوجي» أو حتى بمدارسة نقدية. فلا شك في أن هناك نجاحات ظاهرة هنا وهناك قد أغفلت ذكرها كجدارية «الحرية» لجواد سليم في بغداد، أو اللوحات الجدارية لأحمد المعلا في سورية، المشكلة هنا في الأساس هي مشكلة حضارية تتصل بالوظائف التنموية للفن التشكيلي، وهي وظائف مغيبة. فنحن إزاء إشكالية تلقي عام، وإشكالية توظيف إداري، وإشكالية مفاهم أساسية تصنع جميعها هدرا وبيلا للإمكانية المتاحة بين أيدينا.

إن افتقاد «اللغة» والفهم والمعايير للفن يصنع محيطا عربيا يثير الإحباط والفشل الجمالي العام. ويتضح بجلاء أن كل المحاولات التي حاولها الفنانون العرب والتي سيحاولونها من بعد ستظل مساهمات متفرقة ومشتتة وضائعة، وما دام الفنانون يتكلمون بلغة سريانية أو هيروغليفية لا يفهمها المجتمع ككل فسيظل الحال على المنوال نفسه. والمشكلة هنا أبعد كثيرا من مجهودات أو عطاء ذلك «المثلث» الذي دأبت الأدبيات الفنية والنقدية على رصده وترصده: (الفنان - الناقد - الجمهور) فهؤلاء هنا مفعول بهم بأكثر من كونهم أدوات فاعلة .. وأرى أن الإشكالية هنا في جوهرها تتصل بضلع رابع يكاد يكون نسيا منسيا، ونعني به ما درج على تسميته «بالرعاة» .. فقديما قالوا «كان ثراة الإيطاليين وأمراؤهم في عصر النهضة الأوروبية يشيدون القصور لا لغرض سوى أن يملأوا جدرانها بأعمال كبار المصورين وفناني عصر النهضة» ويمكنك أن تجد في كل حضارة شواهد من الولع بالفن كهذه، وسواء أكانت لوحات أم جداريات حفرا بارزا غائرا، أشكالا زخرفية أو خطوطا وكلمات في تكوينات مبهرة.

إن الراعي وممول الفن هو الذي يضع رسوم الخرائط التشكيلية لأي عصر من العصور، وهو الذي يرسم المخطط الجمالي للرأي العام في أي عصر من عصور الفن.

جيش الإنقاذ الفني: جيش الخلاص الجمالي

أرجو أن تنظروا معي بجدية في هذا الاقتراح:

تعالوا ندفع بطلاب كلياتنا - في الفنون والآداب وغيرها - لكي يقيموا مشروعات تخرجهم لصالح أحد الأحياء الفقيرة في العاصمة .. وليكن الأمر وفق هذه الأمثلة:

فهاهم طلاب قسم «الزخرفة» يقومون بعمل الجداريات المعمارية الحائطية، بخامات التمبرا أو الأفرسكو أو «فسيفساء الجبل» فوق الجدران الخارجية والداخلية الملائمة.

ونرى طلاب شعبة الحديد والمعادن يصنعون لهذا الحي جداريات أخرى من المعادن، أو يقومون بتصميمات وأعمال تطبيقية أخرى كالأبواب والنوافذ وأحواض للزراعات والأصص في نوافذ الحي.

ونرى طلاب قسم الزجاج يعيدون صنع بعض النوافذ بأعمال الزجاج الملون والمعشق بالرصاص.

ويتقدم طلاب شعبة «النحت» وبالتعاون مع قسم «التصميم الصناعي» بابتداع أشكال نحتية ملائمة، وكراسي حجرية أو معدنية في المساحات الخلاء (والتي تتحول إلى حدائق وأشجار يزرعها طلاب كلية الزراعة) .. كما يقيمون فيها ألعابا مبتكرة للأطفال في الساحات وبالتعاون مع قسم الديكور والذي يقوم بدوره بتصميم أثاث وظيفي ملائم استغلالا أمثل للمساحات الضيقة

> ”بعض مأساة أقانيم الفن التشكيلي تكمن في طبيعة الخطاب النقدي والخطاب الصحافي الذي لا يقوم بعبئه ذوو الاختصاص“

ويتواكب معهم طلاب شعبة الإعلان والتصوير القصصي لينشروا ملصقات دعائية توجيهية واجتماعية تدعو إلى معرفة تهم السكان. ويمكن لفريق منهم أن يعيد تصميم بعض اللافتات للمحال التجارية في الحي، أو المظلات أو تنظيم الأرصفة.

ويتواكب معهم لتسجيل هذه التجربة طلاب أقسام التصوير الفوتوغرافي والسينمائي.

وترى عملا لطلاب أقسام الأزياء في إسداء النصح إلى الناس حول ما يلبسون مما يناسب أجسامهم، وفي صحة أو موافقة الألوان لهم، وفي صحة الأقمشة وأضرارها.

ويشكل الحي بأقسام علم الاجتماع والإحصاء والتوجيه والإرشاد النفسي ليجروا بحوثهم ويخرجوا بقراءات عن الحي وهذه التجربة تهم الأطراف كافة.

وتستطيع أن ترى طلاب كليّات المسرح وهم يقيمون عروضهم المسرحية وسط هذا الحي، ولنكتف بهذا القدر من الأمثلة بعدها لتبيان بعض أوجه الفائدة في هذا الاقتراح.

١ - إن طلابنا كافة يقيمون مشروعات تخرجهم على حسابهم الخاص، بغية الحصول على إجازة التخرج، ثم تلقى من بعد في الإهمال العظيم، ويظل المحيط بالغ التشتت عديم التركيز، فما الضرر في أن يجعلوها لصالح أحد أشد أحيائنا بؤسا وفقرا؟

والواقع هو أن هذه الخدمات لا يحصل عليها سوى الثراة - إن وعوا - ويدفعون مقابلها تكاليف طائلة. فما أجدى أن توضع كخدمة عامة لمن لا يملكون وهم أحوج إليها مما يظنون، وهم مسؤولية الأمة.

٣ - إن مثل هذا العمل، يُعد في جانب منه استثمارا للمستقبل، من حيث هو تعريف واسع وعملي بدور الفنون والآداب فيرفع الحياة بعيدا عن رثاثة الفاقة، مما سيشكل طلبا أكثر على خريجينا هؤلاء ولفتا لإمكانتهم الفعلية.

٤ - ولا شك في أن حصاد جهدهم سيكون ثروة قومية، كما أنه من الطبيعي أن يرفع من قيمة الحي المادية، مما يعد مساهمة قيمة لسكانه، كما أنه بلا شك سيسهم في تطوير أسلوب حياتهم.

٥ - وكل ما يمكن أن يكون جهدا زائدا، هو ما سيبذله الأساتذة والطلاب لتحقيق عمل جماعي متكامل، ليكونوا فريقا جماليا منضبطا يعزف في كل حي أوركسترا جمالية واحدة. مما سيخلق لدينا «حكماء جمال» و «مخططون تشكيليون» لديهم قصد جمالي أعمق. وهو في النهاية مكسب تعليمي بحت.

٦ - إن نهضة الأمة لا يمكن تحقيقها إلا بتقريب الفوارق بين طبقات الشعب. كما أن نهضة الفن في أي حاضرة لا يمكن إدراكها إلا بالاحتكاك الحي بين الفنان والناس.

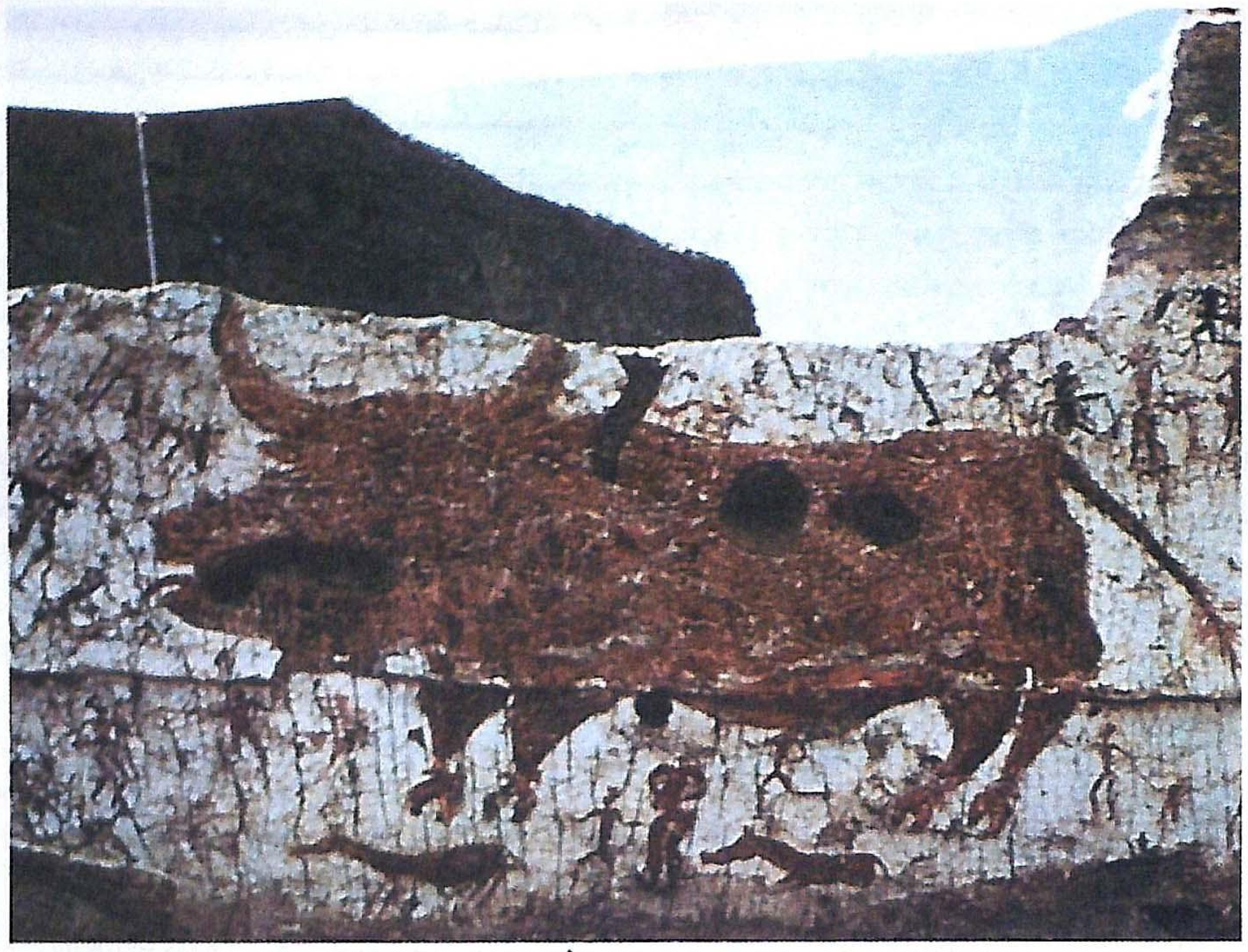
٧ - إن هذا المقترح هو استثمار لإمكانية مهدرة، استثمار لمياه نهر تضيع في البحر ولا يحتاج الأمر منا سوى إرادة وحسن إدارة عامة، وليس فيه شيء من أحلام الصول فرحات في مسرحية يوسف إدريس. إننا بإزاء اقتراح عملي، ومخطط ميداني لن يكلفنا فلسا زائدا. وأراه مكاسب لا تنتهي، ولا أرى فيه سلبية واحدة أو خسارة لأحد من أي نوع اللهم ما هو خارج النسق .. وفي النهاية لم لا نجرب؟. ماذا سنخسر سوى تخلفنا؟! ◆

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

التشريح: فن الطب، وعلم الفن التشكيلي

الكويت - إبراهيم البجلاتي

إن تاريخ شيء ما هو جزء أصيل منه إن لم يكن هو ذاته. بما يعني أن تاريخ الفن هو جزء من الفن إن لم يكن هو الفن نفسه، وتاريخ العلم هو جزء من العلم لا ينفصم عنه إن لم يكن هو العلم أصلا، وهكذا الأمر بالنسبة لكل فاعلية من فعاليات الإنسان. ويقودنا هذا الفهم أيضا إلى الاعتقاد بأن تاريخ شيء ما لا ينفصل عن تاريخ باقي الأشياء. فلا يمكن التأريخ للفن، مثلا، دون إدراك الدور الذي لعبه العلم في تطور الفن والعكس صحيح.

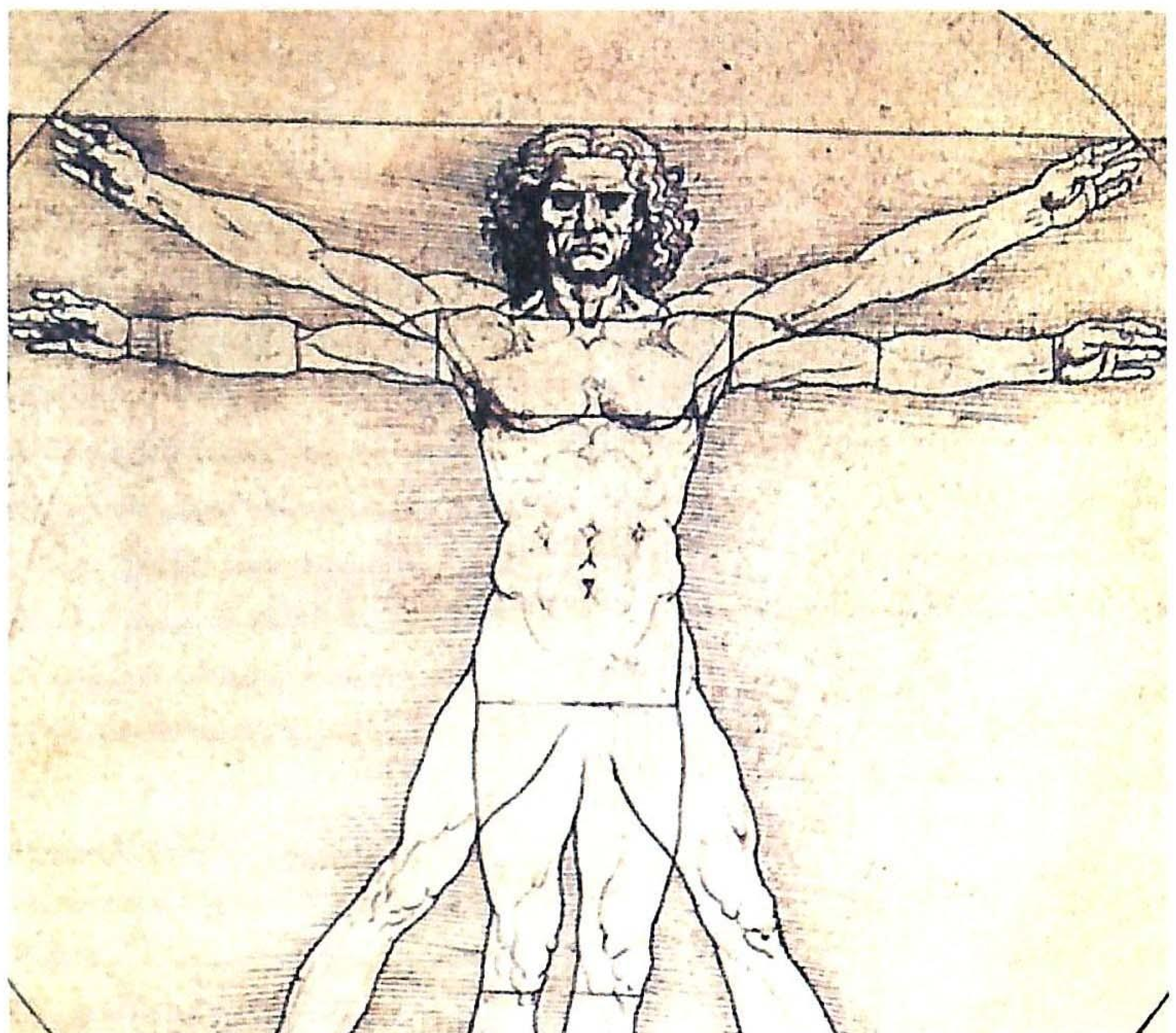


جدارية لاصطياد ثور تعود إلى الألف السادس قبل الميلاد

العلاقة بين الفن والطب هي علاقة وثيقة، والعلاقة بين الفن وعلم/فن التشريح - وهو أحد الفروع الأساسي التي ينهض عليها الطب - هي علاقة غاية في التلاحم. حتى على مستوى اللغة نجد أن الفن والطب يكادان يكونان شيئا واحدا. فالفن في المعجم الوسيط هو مهارة يحكمها الذوق والموهبة، وهو أيضا التطبيق العملي للنظريات العلمية بالوسائل التي تحققها ويكتسب بالدراسة والمرانة، وهو أيضا جملة القواعد الخاصة بحرفة أو صناعة وأخيرا هو جملة الوسائل التي يستعملها الإنسان لإثارة المشاعر والعواطف خاصة عاطفة الجمال، كالتصوير والموسيقى والشعر. وهذا التعريف ليس في المعجم العربي فقط بل في معاجم الكثير من اللغات الأخرى كاللاتينية والإنجليزية والفرنسية وربما غيرها من اللغات. ففي اللغة اللاتينية مثلا كلمة Arts وتعني مهارة وتعني الفن والعلم أيضا وتجمع Artis. وهي أصل كلمة (L'Artis) الفرنسية والإنجليزية معا وهي تعني في القاموسين الإنجليزي والفرنسي الفن والعلم أيضا. وفي العصور الوسطى الأوروبية صدرت الكثير من الكتب التي تحمل عنوان (Art of medicine) والتي يمكن أن تترجم إلى «علم الطب» أو «فن الطب»، والثانية أوقع.

وصدرت كتب أيضا تحمل عنوان (Les arts) وتعني «العلوم»، أما الرسم والنحت فيطلق عليها في اللغة الفرنسية (Les beaux arts) أي الفنون الجميلة. أما الطب في معجمنا العربي فيعني الحذق والمهارة، وهو مجمل الوسائل المستعملة في علاج النفس والجسم، وهو الرفق وحسن الاحتيال والسحر (يعود هذا المعنى إلى البداية الأولى للطب حيث بدأ الطب سحريا ثم أصبح دينيا ثم أصبح علميا، وإلى الآن ما زال الساحر الإفريقي هو طبيب القرية) كما يُعرف بأنه الدأب والعادة، وهو أيضا «فن المداواة (في الفرنسية هو lart du gurir وهي حرفيا فن المداواة).

والطبيب لغويا هو الحاذق الماهر. إذن يكاد العلم والفن لغويا يكونان الشيء نفسه، والطب هو فرع من هذا الأصل أو ذاك ينهض هو الآخر على عدد من الفنون أو العلوم الصغيرة، منها فن /علم التشريح، وفن/ علم الجراحة وغيرهما.



النموذج الأمثل لرسم الجسم البشري كما وضعه دافنشي

في هذه المقدمة نحاول أن نفسر رموز العنوان، وأن ندرك بعضا من جوانب العلاقة بين الفن وعلم/فن التشريح. فالعلم والفن هما أخطر تجليات الحياة الإنسانية، لذا نعتقد أن هذا التحديد يشكل ضرورة كمدخل أولي نلحق به السؤال التالي: أين يبدأ تاريخ العلم؟ أين يبدأ تاريخ الفن؟ يرى الباحثون في تاريخ العلم أن العلم كموقف إنساني أقدم عهدا من التاريخ، بدأ قبل أن يبدأ التاريخ المكتوب بزمن سحيق. بل إن بعضهم يرى أن العلم أقدم عهدا من الإنسان ذاته، إذ ساهمت محاولة التنسيق بين ما تراه العين وما تفعله اليدان لدى الإنسان البدائي - وهذا التنسيق بما فيه من جدلية الصواب والخطأ هو نشاط ذو طابع تجريبي علمي أولي - في نمو المخ البشري وزيادة حجمه، وبالتالي انتقال الإنسان من الحيوانية إلى الإنسانية، وبهذا المعنى يكون العلم أقدم من الإنسان! كذلك، وبتطبيق هذا التفسير على التعريف الذي ذكرناه للفن كمهارة ربما يكون الفن أيضا أقدم عهدا من الإنسان! لقد ترك لنا الإنسان البدائي العديد من مشاهد حياته اليومية مرسومة ومنقوشة على جدران الكهوف، والتي تعود إلى آلاف السنين قبل بداية التاريخ المكتوب، ربما لم يكن هذا الرسم فنا بالمعنى الشائع للفن، وربما كانت هذه النقوش مجرد وسيلة للتسجيل والتدوين لكنها أيضا كانت وسيلة للتعبير أي أن الإنسان الأول عبر عن نفسه أو سجل ودون مسيرته تصويرا بالألوان أو حفرا على الجدران قبل أن يبتكر الكتابة، وبهذا المعنى يكون الفن - كفن - أقدم عهدا من التاريخ ومن الإنسان! إذن العلم والفن مترادفان لغويا وتاريخيا.

أما التشريح فهو علم يُعنى بتحديد ووصف تركيب الجسم (إنسان، حيوان، نبات) وعلاقة هذه المكونات ببعضها البعض. وهو ينقسم ظاهريا إلى: تشريح عيني أي تشريح الأجزاء من الجسم التي تُرى بالعين المجردة، وتشريح مجهري يستعان بالمجهر (الميكروسكوب) من أجل تنفيذه. والتشريح العيني نفسه يُعنى بالتشريح الخارجي للجسم (العضلات، العظام، الأربطة، الجمجمة) والتشريح الداخلي له (الأحشاء، القلب، الرئتين، والمخ). ويعرف هذا العلم في اللغة الإنجليزية بـ «Anatomy»، وهي كلمة إغريقية الأصل، إذ أطلق الفيلسوف اليوناني «ثيوفراستوس» (٢٨٧ - ٣٧٢ ق.م). هذا الوصف في كلمة مكونة من مقطعين Ana-temein وهي تعني التقطيع أو التشريح. وهذا الفعل الذي يتسم بالقسوة، أي إعمال المبضع أو السكين في جسد كائن ما بعد موته، يتطلب قدرا من الانفصال النفسي عن المفعول به. ويعرف هذا النوع من الانفصال بـ «الانفصال الإكلينيكي» الذي يتطلب قدرا من التدريب والمهارة إضافة إلى قوة ووضوح الهدف من هذا الفعل. هذا القدر من الانفصال المدعم بقوة الهدف ربما يكون هو ما أعطى «وليم هارفي» مكتشف الدورة الدموية القدرة على تشريح جثة أبيه وجثة أخته! وتقطيع وتشريح الحيوان هو أسهل على النفس البشرية من تشريح جسد الإنسان، فتقطيع الحيوان هو خبرة مارسها الإنسان منذ ما قبل التاريخ المكتوب بآلاف السنين. وباعتبار ما ينطوي عليه هذا الفعل من فظاعة وقسوة، إلا أن له ما يبرره في الصراع الشرس الذي كان قائما بين إنسان ما قبل التاريخ والحيوانات الضخمة التي تنافسه على مواطن الغذاء والتي يشكل وجودها خطرا مباشرا على حياته، هذا الصراع الذي انتهى إلى انتصار الإنسان وبقائه حيا إلى الآن. وفي المرحلة التالية استغل الإنسان هذه الحيوانات كمصدر أساسي للغذاء، يضاف إلى جمع الثمار، قبل وبعد اكتشاف النار. إذن، أتاح هذا الصراع وهذا الانتفاع قدرا من انفصال الفاعل عن ضحيته، وهو ما لا يتوافر في حالة تشريح الإنسان. ربما يفسر هذا الموقف، إضافة إلى المعتقدات الدينية لدى الحضارات القديمة، لماذا استقت هذه الشعوب معرفتها بتشريح الجسم من تشريح الحيوان وليس من تشريح الإنسان. لكن هل كان إنسان ما قبل التاريخ يفرق بين الحيوانات الضخمة التي تهدده مباشرة وبين الإنسان الآخر الذي ينتمي إلى جماعة أخرى

"الفن هو جملة الوسائل التي يستعملها الانسان لاثارة المشاعر والعواطف، وهو مهارة يحكمها الذوق والموهبة عن طريق التطبيق العملي للنظريات العلمية"

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

تصارعه على مواطن الغذاء؟! تدلنا دراسة هذه الأزمنة الغابرة على ممارسة الجماعات البدائية لطقوس التضحية بالقرابين البشرية. وأن بعض هذه الجماعات كانت تشرب دماء ضحاياها. بل وكانت تستخدم جماجم الضحايا كأوان للطعام والشراب، فلماذا لم تشكل هذه الأغراض حالة من الانفصال تجاه تشريح الإنسان لأخيه الإنسان؟.

أيا كان الأمر، فمن المؤكد أن الإنسان الأول شغف بمعرفة مكونات جسده. وعلى الرغم من افتقادنا لمعلومات موثقة ولدلائل قاطعة تشير إلى ذلك، إلا أنه يمكن افتراض ذلك اعتمادا على نتائج دراسة الحفريات القديمة والرسوم والنقوش التي تركها البدائيون على جدران الكهوف التي سكنوها. فقد عُثر على جماجم بشرية تعود لأكثر من عشرين ألف سنة، وقد وجد في هذه الجماجم ثقوب ناتجة عما يعرف اليوم بـ «عملية التربنة». وثابت من شفاء هذه الجروح أن أصحابها قد عاشوا لعدة سنوات بعد هذه العملية، ما الغرض من هذه الثقوب الجراحية؟ لا أحد يعرف، ولايوجد من يملك القدرة على الإجابة بثقة عن هذا السؤال. هل يدل ذلك على أن إنسان ما قبل التاريخ كان يعرف شيئا عن المخ؟ أو أن هذا العضو من الجسم هو موضع البؤر النشطة التي ينتج عنها الصرع، مثلا؟ هل كانت هذه الثقوب فعلا علاجيا أم طقسا دينيا؟ لاأحد يعرف! فإذا عدنا إلى الرسوم والنقوش على جدران الكهوف، وجدنا - كما هي الحال في كهوف «التميرا» الإسبانية وكهوف لاسكو الفرنسية - صورا لكيفية صيد أحد الحيوانات وهناك ما يشبه الحربة يدخل في موضع محدد من جسد الحيوان، تشريحيا هو القلب. فهل كان الإنسان القديم يعرف ذلك؟، هل كان يعرف أن هذا الموضع الظاهري من الجسد يؤدي إلى القلب مباشرة، وأن هذا العضو من الجسم (القلب) هو موضع الحياة وأن الإصابة المباشرة في هذا العضو تودي بحياة الضحية على نحو سريع؟ ربما كان يعرف، بل ربما كان يعرف ما هو أكثر من ذلك لكن التوثيق هو ما نفتقده، خاصة أن هذه الرسوم وهذه النقوش تعتمد على الخطوط دون الظلال، كما أنها لا تحفل بالمقاييس المنضبطة لعلاقة الجسم بالأطراف وحجم الرأس وغيره من القواعد المتعارف عليها في الرسم الكلاسيكي الحديث. ففي العصر الباليوليثي الأعلى ظهر الفن الأورجينيني (٣٣٠٠٠ - ٢٦٠٠٠ قبل الميلاد) حيث ظهرت الجداريات الأولى والتي تميزت بما يعرف بـ «فن التصوير المجازي» مثلما يتمثل في تمثال فينوس الأورجينينية أو في تصوير الحيوانات حيث يرسم الظهر في صورة خط انسيابي متموج، بينما الأرداف والسيقان غائبة تماما أو في بعض الأحوال الأخرى ترسم الأطراف منضغطة تماما كما يتجلى في تصوير الماموث مثلا. وفي المرحلة المجدلينية من العصر نفسه (١٧٠٠٠ - ١٣٠٠٠ قبل الميلاد) حدث تطور ملموس فنّي فن الجداريات حيث احتفظ خط الظهر بانسيابيته إلا أنه ينتفخ عند البطن مثل البالون بينما تميز الرأس وتميزت الأطراف بصغر الحجم في علاقتها بباقي التكوين، وأيضا لم يلتزم التصوير بالتفريق بين الذكر والأنثى تكوينيا أو تشريحيا فكلاهما يظهر كما لو كان في فترة حمل وهو ما يلاحظ بوضوح في تصوير الحصان الموجود بكهوف لاسكو الفرنسية. إذن، في هذه المرحلة تجاوز فن التصوير المجازي الواقع التشريحي للكائنات التي احتفل بتصويرها.

رسم من أعمال دافنشي يصور الجمجمة

الأستاذ يقرأ من كتاب جالينوس بينما يقوم بالتشريح شخص آخر

لكن ومع الألف الثالث عشر قبل الميلاد بدأ العصر الذهبي للفن الباليوليثي حيث ازدادت كثافة الرسم والنحت الجداري فيما يعرف بالمرحلة المجدلينية الوسطى حيث أصبح التصوير أكثر اقترابا وأكثر التزاما بالواقع التشريحي للكائن المصور أو المنحوت مع احتفاظه بدرجة من التصلب غالبا ما تعطي انطباعا بأن هذه الكائنات عديمة الوزن ومعلقة في مكان ما بين السماء والأرض. ومع الألف الحادي عشر قبل الميلاد أصبحت الآثار الفنية شديدة الالتزام بالواقع التشريحي للكائن موضوع الصورة. وأخيرا لم يكن الغرض من هذه الرسوم إثبات القدرة الفنية للإنسان البدائي، كما أنها لم تكن دروسا في تعليم فن الصيد، إذ يرى الباحثون المتخصصون أن لوحة اصطياد الثور ربما كانت نوعا من الرقي للتمكن من إصابة الحيوان إصابة مباشرة (!). وبصرف النظر عن المعنى الغامض والكامن وراء هذه الرسوم، ترك الإنسان البدائي على جدران الكهوف لوحات، تتسم بقوة الخيال، لكائنات بديعة تحلق بين الأرض والسماء، تطرح علينا من الأسئلة أكثر مما تمنحه لنا من إجابات خاصة فيما يتعلق بإدراك هذا الكائن القديم لحدود جسده وتركيبه خارجيا وداخليا. كما يلاحظ في هذه اللوحات الحضور المكثف للحيوان مقارنة بالإنسان، وحضور المرأة مقارنة بالرجل. هكذا، وكلما تقدمنا في الزمن وقطعنا شوطا باتجاه التاريخ المكتوب، تزداد الآثار الفنية كثافة وتركيبا، وتزداد الخطوط انسيابية ودقة واقترابا من الواقع التشريحي للكائنات التي تحفل بها هذه الأعمال الفنية. فإذا واصلنا السير مع الحضارات القديمة في بلاد الرافدين ووادي النيل تأكدنا من صحة هذه المقولة التي لا تعني فقط قدرا من النمو والنضوج المعرفي في التركيب التشريحي للكائنات الحية بل تؤكد على درجة ما من تعقد وتركيب رؤية الإنسان الكلية لنفسه وللكون وللمخلوقات التي تشاركه الحياة فيه. فيلاحظ، على سبيل المثال، في لوحة «اللبؤة الجريحة» المأخوذة من جدار أحد قصور «نينوي» حوالى القرن السابع قبل الميلاد والموجودة حاليا بالمتحف البريطاني وضوح عضلات الفخذ كما تبدو من تحت الجلد، إضافة إلى قوة التعبير عن الألم كما تتبدى في ملامح الوجه. فهل قطع الإنسان شوطا طويلا في الزمن لكي يصل إلى هذه الدقة وهذه الرهافة في التصوير؟

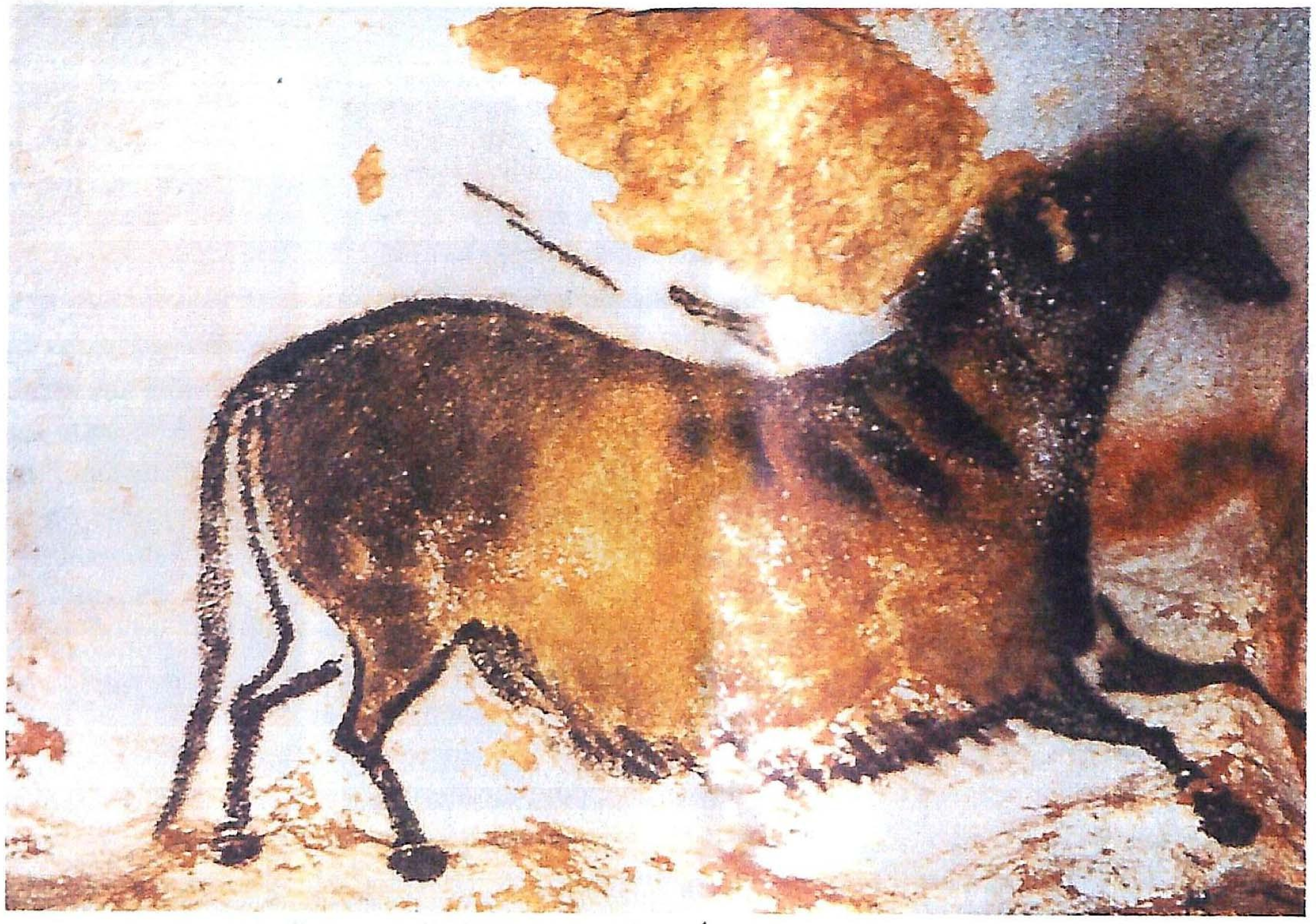
> ”في القرن العاشر قال الجراح الأندلسي أبوالقاسم الزهراوي: لا جراحة دون تشريح. وفي القرن السادس عشر اتفق فنانو عصر النهضة الأوروبي على أن لا فن دون تشريح“

هل مارست الحضارات القديمة - المصرية والبابلية - التشريح بشكل منهجي؟ ليس هناك ما يؤكد ذلك. لكن يمكن القول إن التحنيط أتاح لقدماء المصريين فرصة معرفة الأحشاء الداخلية من حيث التكوين والعلاقة ببعضها البعض. وكما أسلفنا، مارس الإنسان ذبح الحيوان بغرض الغذاء وبهدف القربان من قبل أن يمارس التحنيط. ومن المؤكد أنهم قارنوا بين أحشاء الحيوان الداخلية وأحشاء الإنسان الداخلية. لذلك نجد أن الخط الهيروغليفي لا يحوي من الإشارات الخاصة بأجزاء الجسم الداخلية إلا ما له علاقة بالحيوان. وهذا يدلل على أن معرفة الإنسان عموما بتشريح الحيوان أقدم عهدا من معرفة الإنسان بتشريح جسده. فإشارة القلب في الهيروغليفية تمثل قلب ثور لا قلب آدمي، وكذلك إشارة الحلق مع العنق وإشارة الرحم التي تمثل رحم بقرة لا رحم المرأة. أما إشارات الخط الهيروغليفي الآدمي فتمثل الأجزاء الخارجية فقط كالذراع واليد والإصبع والأنف والعين، وهو ما يؤكد عدم معرفتهم بالأحشاء الداخلية الآدمية وقت ابتكار الخط الهيروغليفي كما يرى الدكتور حسن كمال في كتابه عن الطب المصري القديم وهو نفس ما يذهب إليه غيره من الباحثين الجادين في هذا المجال. لكن الباحثين يذهبون إلى أن التحنيط - الذي كان يهدف أساسا إلى الحفاظ على الجسد من أجل البعث والحياة الآخرة، والذي يمكن القول إنه كان أحد المعوقات المهمة في تطور علم التشريح المصري القديم وبالتالي في تأخر الطب المصري الذي يوصف بأنه كان طبا ناضجا قبل الأوان - قد هيئ العقل المصري على تحمل تقطيع الجثث وإخراج أحشائها بشكل منهجي لأول مرة في الإسكندرية البطلمية قبل الميلاد بثلاثة قرون بينما كان هذا العمل محرما في أنحاء العالم الأخرى. وهناك من الباحثين من يضيف إلى ذلك ما أتاحه البطالمة من حرية دينية وعلمية في الإسكندرية وهو ما هيئ الطريق أمام «هيروفيلوس الخلقدوني»، ثم تلميذه النجيب ايرسيستراتوس، لإرساء القواعد الأولى لعلم التشريح حيث كان يقوم بتشريح جثث المحكوم عليهم بالإعدام ويقال إنه كان يشرحهم أحياء! (وللأسف أكسب هذا الارتباط بين حكم الإعدام وممارسة التشريح فن التشريح سمعة سيئة باعتباره عقوبة أخرى تضاف إلى حكم الإعدام).وهناك من الباحثين من يذهب إلى أن «الكمايون القرطوني» قد سبق هيروفيلوس في ذلك حيث عاش في القرن السادس قبل الميلاد، إلا أن غيرهم من الباحثين يؤكد أنه لم يقم بتشريح الجسم البشري بل كان يقوم بتشريح الحيوانات ميتة وحية وبذلك توصل إلى الكثير، ليس من المعلومات التشريحية فقط، بل أيضا إلى الكثير من المعلومات بشأن وظائف هذه الأعضاء. لكن هل كان لهذا التطور في التشريح مردود فني فيما تركه المصريون القدماء من تماثيل ونقوش ورسوم زينوا بها جدران المعابد والمقابر. الملاحظ أن المصري القديم قام بابتكار تقاليد فنية خاصة بحضارته، و هذه التقاليد التي تعود إلى عصر الدولة القديمة ظلت ثابتة دون تغيير أو تعديل إلا في أضيق الحدود حتى «ثورة العمارنة الإخناتونية» في عصر الدولة الحديثة. حيث اتفق الفنانون المصريون على النسب التي يرسم بها الجسم البشري وهذه النسب تنطبق على التصوير مثلما تنطبق على النحت. إذن، قام المصري القديم بابتكار طريقة يمكن أن نطلق عليها «التربيع» أي الرسم داخل عدد محدد من المربعات المتساوية. فلرسم الجسم البشري في وضع الوقوف مثلا استخدم المصري القديم ثمانية عشر مربعا، اثنان للرأس والرقبة، عشرة مربعات من الرقبة إلى الركبة، وستة مربعات من الركبة إلى القدم. في هذه المساحة المحددة يهم الفنان إلى وضع كل التفاصيل المهمة للشخصية التي يقوم بتصويرها لتعبر عن الشخص أكمل تعبير ممكن: فيكمل المنظر الجانبي للوجه (بروفيل) بعين تنظر للأمام، ومن بروفيل الرقبة إلى أكتاف تنظر للأمام مرة أخرى، ثم يكمل

التصوير برسم جانبي للجزع والأطراف دون أي احتفال بالظلال أو المنظور ودون إبراز للعضلات أو العروق.

إجمالا لم يكن الفن المصري القديم يحفل بما هو واقعي بل بما هو جوهري. وهذا ما تؤكد عليه الجداريات التي تملأ المقابر والتي تصور مشاهد من حياة المتوفى أو مشاهد من طقوس البعث والحساب. ففي المشاهد العائلية يلاحظ أن رب العائلة يُرسم بحجم أكبر من أطفاله ومن الخدم. وغالبا ما كان يلون الذكر بلون أحمر بينما تكتسب الأنثى لونا أصفر باهتا. أما في عصر الدولة الحديثة وتحت تأثير إخناتون وتأثير الاختلاط بشعوب أخرى وفنون أخرى في عهد الإمبراطورية حدث تطور مهم في الفن المصري حيث أصبح رسم الجسم البشري أكثر واقعية وأكثر التزاما حتى بالتشوهات الجسدية كما يتجلى في تصوير إخناتون نفسه برأسه ووجهه الطويل وأطرافه النحيلة وبطنه المتدلية والذي يمكن الاستدلال من تصويره على نوع المرض الوراثي الذي كان يعانيه. أما النحت المصري الذي كان ملتزما بطريقة التربيع مثله في ذلك مثل التصوير، فقد امتاز بالقوة والرقة في آن معا. فالقوة تأتي من الحجر ومن الثبات الحركي الذي يليق بالفراعين، بينما تستمد الرقة من رهافة التكوين الذي لا يُعنى بإبراز العضلات والعروق وهو عكس ما نراه في التماثيل الإغريقية والرومانية التي تمتلئ بتفاصيل العضلات وإبراز قوتها وهو ما يتطابق مع أساطيرها الزاخرة بالحروب والقوة الخارقة التي تجتمع في كائن واحد إلها كان أم نصف إله. ومع هذا التطابق التشريحي في التماثيل الإغريقية أضاف الإغريق أسلوب الرسم والنحت الهندسي الذي يتطابق هو الآخر مع الأسلوب الهندسي في التفكير والفلسفة وفي رؤية العالم، وهي الرؤية التي صبغت مجمل الفكر الإغريقي وهو أيضا الأسلوب (الدقة التشريحية والحضور الهندسي) الذي تبناه الفنانون في عصر النهضة الأوروبية.

إذن كان التشريح ممارسة يومية عادية في جامعة الإسكندرية البطلمية، أثرت معرفة الإنسان بتكوينه الداخلي وبوظائف أعضائه إثراء يشكل طفرة كبرى في تاريخ العلم والمعرفة. وقد لعبت أفكار أرسطو دورا مهما في تغير نظرة رجال العلم لفن التشريح - على الرغم من أن أرسطو نفسه لم يمارس سوى تشريح الحيوان - حين خالف رأي أستاذه أفلاطون بشأن الروح التي كان أفلاطون يرى أنها خالدة ومنفصلة عن الجسد تحمله في الحياة كغطاء ثم تنبذ بعد الموت، ورأى أنها ليست منفصلة وليست خالدة لكنها تمثل قيمة أعلى من الكائن نفسه، أما بعد الموت فلا يبقى سوى الجسد الخالي من الحياة ومن الإحساس وبالتالي من الحقوق. وبناء عليه لا يشكل تشريح الجسد بعد موته اعتداء على صاحب هذا الجسد أو تمثيلا به. ساعدت هذه الأفكار التي كانت تموج بها الإسكندرية إضافة إلى ما تقدم بشأن التحنيط وتشجيع البطالمة للعلم والعلماء على تحقيق قدر من الانفصال الإكلينيكي عن الضحية ومن هنا دخل فن التشريح وبالتالي فن المداواة في مرحلة جديدة. فإذا افترضنا أن هذه الإسكندرية تمثل رأس مثلث مقلوب بين أثينا وروما. أخذت من علم الإغريق وفلسفتهم وأضافت إليه الكثير، وبعد سقوط الإسكندرية في يد الرومان واحتراق مكتبتها وجامعتها وسقوط منارتها، انتقل مركز العلم والحضارة إلى روما خاصة بعد انشغال مصر بنصرة المسيحية. تركت لنا روما بعضا من الأسماء اللامعة في مجال الطب لكن أكثرها بريقا كان «جالينوس» - المولود في القرن الثاني الميلادي في برجام بتركيا الحالية والذي تلقى تعليمه في الإسكندرية - الذي سيطرت أعماله على الطب والتشريح ما يقارب من ألف عام وربما أكثر، ويعد الاسم الكبير الثاني في تاريخ الطب بعد إيبوقراط. لكن جالينوس الذي كان عالما كبيرا دون شك، لم يقم بتشريح الإنسان بل بتشريح القرود والخنازير والماعز ويقال أيضا إنه شرح قلب فيل! هكذا نقل جالينوس من تشريح الحيوان الكثير مما أوقعه في العديد من الأخطاء التشريحية الفاحشة. وهكذا دخل فن التشريح بعد بدايته الحقيقية والقوية في الإسكندرية قبل سقوطها في مرحلة طويلة من الجمود والركود ظلت البشرية خلالها تعيد وتكرر وتردد أخطاء جالينوس بشأن تشريح جسم الإنسان.



حصان لاسكو الألف الثالث عشر قبل الميلاد

على الرغم من المكانة الكبيرة والمنزلة الرفيعة التي يحتلها المعلم الثاني الرئيس «أبوعلي عبدالله بن سينا»، الملقب بـ «أبوقراط العرب» في تاريخ العلم والفلسفة والطب على وجه الخصوص، والذي ظل كتابه الشهير «القانون في الطب» المقرر الأساس على طلاب الطب في جامعات أوروبا خاصة في مونبلييه ولوفان حتى منتصف ا لقرن السابع عشر، وعلى الرغم من ابتكاره في تشخيص وعلاج الأمراض فإنه فيما يخص التشريح اتبع أخطاء جالينوس ولم يقدم أي جديد في هذا المجال. وما قيل عن ابن سينا يقال عن سابقه «أبوبكر محمد بن زكريا الرازي» الملقب بـ «جالينوس العرب» والذي عاش بين القرنين التاسع والعاشر الميلاديين، والذي يعد في نظر الكثيرين من مؤرخي الطب أكثر أصالة وجدة ودقة من ابن سينا، إلا أنه هو الآخر لم يقدم جديدا لـ «فن التشريح». إذن لم يقدم الطب العربي ففي ذروة تقدمه في القرنين العاشر والحادي عشر جديدا في علم التشريح على الرغم مما أنجزه في الطب عموما. وكان علينا أن ننتظر عصر التدهور السياسي للدولة والتدهور العلمي العربي لنشهد ثورة على تراث الفكر القديم، وهذا من غرائب الأمور التي تحتاج إلى تفسير لا يتسع له هذا المقال. فقام الطبيب موفق الدين عبداللطيف البغدادي (ت ١٢٣١م)، أحد رواد جراحة العظام، واستنادا إلى دقة ملاحظته، بتكذيب جالينوس ومن سار على نهجه من علماء التشريح فيما يخص تركيب عظام الفك السفلي والذي كان جالينوس يرى أنه يتكون من عظمتين تتصلان بمفصل وثيق عند الحنك، بينما دلت مشاهداته هو شخصيا ومعاينته لما يزيد على عشرة آلاف جمجمة، إبان مجاعة كبيرة اجتاحت بر مصر، أن الفك السفلي عظم واحد ليس فيه مفصل. أما علاء الدين أبوالحسن علي بن أبي الحزم القرشي المعروف بـ «ابن النفيس الدمشقي» (ت ١٢٨٨ أو ١٢٩٦ على اختلاف بين الرواة) فقد تحرر من سيطرة جالينوس وابن سينا وباشر التشريح بنفسه على الرغم من أنه يزعم عكس ذلك إذ يقول: وقد حدنا عن مباشرة التشريح وازع الشريعة، وما في أخلاقنا من الرحمة، فلذلك رأينا أن نعتمد في تعرّف صورة الأعضاء الباطنة على كلام من تقدمنا من المباشرين لهذا الأمر. ويرى بعض الباحثين أنه يقول هذا القول خشية أن يتعرض لسوء؛ لأن التشريح في عصره كان يعد عند المتزمتين من رجال الدين انتهاكا لحرمة الجسم البشري. إلا أنه يقول في موضع آخر: إن الفاضل جالينوس يقول كذا والتشريح يكذبه. كشف ابن النفيس عن الدورة الدموية الصغرى أو الدورة الدموية الرئوية في معرض تفنيده لأقوال القدماء خاصة نظرية جالينوس في حركة الدم وليس في دورته. وهي النظرية التي أكملها ابن سينا وسجلها ليوناردو دافنشي في لوحاته التشريحية. أبطل ابن النفيس في كتابه (شرح تشريح القانون) هذه النظرية ورأى أن الدم يمر من التجويف الأيمن إلى الرئة حيث يخالط الهواء ومن الرئة يعود إلى التجويف الأيسر عن طريق الوريد الشرياني. وأنه لا توجد مسام أو ثقوب رفيعة بين تجويفي القلب، وهو ما كان يقول به جالينوس وأشياعه. وفي رأينا أن هذا الوصف لا يصدر عن شخص لم يمارس التشريح بنفسه مرارا وتكرارا كما زعم وكما أيده في زعمه هذا بعض الباحثين. ترجم هذا الكتاب إلى اللاتينية سنة ١٥٤٧ أي بعد وفاة ابن النفيس بما يقرب من ثلاثة قرون. وبعد صدور هذه الترجمة بست سنوات أي سنة ١٥٥٣، قام ميشيل سرفيتوس بوصف الدورة الدموية الرئوية بالعبارات نفسها التي استخدمها ابن النفيس، لكن سرفيتوس أعدمته الكنيسة حرقا بتهمة التجديف. وبعد هذا التاريخ بست سنوات أخرى وفي سنة ١٥٥٩ أعاد ريالدو كولومبو أستاذ التشريح بجامعة بادوا الإيطالية وصف الدورة الدموية في الرئة، وبعد هذا التاريخ بمائة عام وصف وليم هارفي الدورة الدموية الكبرى والصغرى وأصبح هو صاحب هذا الكشف التشريحي الكبير.

> ”في سنة ١٤٣٥م عرض النحات الإيطالي ليون باتيستا ألبرتي أفكاره حول ضرورة معرفة الفنان بتشريح الجسم البشري حيث تساعده هذه المعرفة على إدراك النسب الصحيحة لتكوين الجسد“

إذن وعلى سبيل الاستدراك، لم يكن فن التشريح ممارسة معتادة في العصور الوسطى لا في ديار الإسلام الناهضة ولا في أوروبا الغارقة في الظلام. وظل التشريح خاضعا لتصورات جالينوس باستثناء الثورة المحدودة التي أتينا على ذكرها، لكن وقبل أن ننتقل إلى الثورة الكبرى التي أطلقتها النهضة الأوروبية، نشير إلى كتاب «تشريح بدن الإنسان» الموضوع بالفارسية في القرن الرابع عشر لصاحبه «منصور بن إلياس» والمكون من ستة نماذج تخطيطية تعرض للهيكل العظمي، العضلات، الجهاز العصبي، والأحشاء الداخلية. وعلينا أن نقارن بين هذه النماذج التخطيطية الفارسية والنماذج التي وضعها ليوناردو دافنشي بعد قرن واحد من الزمان لكي نعرف كيف كان الفن في خدمة التشريح وكيف كان التشريح في خدمة الفن.

أضفت الحضارات القديمة على العري قداسة تليق بالفراعنة الأول - مع تغطية الأعضاء التناسلية -

ويساكني الأوليمب، كآلهة أو أنصاف آلهة تحمل الكثير من الخصال الإنسانية. بينما اعتبر العهد القدير أن العري، أو بالأحرى اكتشاف العري، هو الخطيئة الأولى التي طرد على إثرها آدم وحواء من الجنة. لكن لأن اليهودية كانت وما زالت دينا لعدد محدود من البشر أغلق على نفسه دائرة الشعب المختار ظل هذا المفهوم محصورا في الجيتو لم يغادره إلا مع ظهور المسيحية. أيد العهد الجديد ما جاء في العهد القديم وأصبح الجسد كله عورة يجب حجبها وفقد العري قداسته القديمة، ومع تبني الإمبراطورية الرومانية للمسيحية كديانة رسمية ومع تزايد سيطرة الكنيسة على الروح والجسد، أصبح العري يعني التهتك والوضاعة والفقر أيضا. وطوال العصور الوسطى فرض هذا المفهوم نفسه على المجتمع وعلى الفنانين الذين أفنوا أعمارهم في نحت القديسين ورسم معجزاتهم الخارقة إضافة لأكوام هائلة من اللوحات التي تسجل صلب السيد المسيح وآلام السيدة مريم العذراء بثيابها ذات الألوان الداكنة من البني إلى الأزرق الحزين. وخلال الفترة نفسها كان جالينوس يجثم على أنفاس الطب، مثلما تجثم الكنيسة فوق روح أتباعها، على الرغم من الجهود المتفرقة التي بذلها بعض الأطباء لكسر هذا الطوق الذي يخنق قدرتهم على الإبداع. لكن نهاية جالينوس جاءت مع ما يعرف بعصر النهضة وكان فن التشريح هو الذي أطاح بجالينوس من على عرشه، وكان فنانو عصر النهضة أكثر إسهاما في ذلك من علماء التشريح المحترفين.

بدأ التحول الأخلاقي في أوروبا مع نهاية الحروب الصليبية وتطور الملاحة وعلوم الفلك، ومع اكتشاف العالم الجديد وبداية الشك في عصمة الكتاب المقدس وبزوغ حركات الإصلاح الكنسي اشتعل التعصب وعمت الحروب الدينية. ومع هجرة بقايا الدولة البيزنطية إلى غرب أوروبا حاملين معهم علوم الإغريق بلغتها الأصلية أُعيد اكتشاف القدماء. وهكذا وفي ظل هذا المناخ الزاخر بالأحداث، تغيرت الموضة وأصبحت أكثر خفة وأقل تزمتا، وأصابت الشعر إيروسية أكثر براعة مما احتوته أساطير اليونان والحكايات الشعبية، وظهر جنس أدبي عُرف بقصائد الجسد يمجد ويتغزل في جمال الجسم البشري... ويسهب في وصف كل جزء من أجزائه وأتبع ذلك بالطبع تغير في طبيعة العلاقة بين الرجال والنساء. وأخيرا تغير مفهوم العري في الواقع وفي الفن.

في سنة ١٤٣٥ عرض النحات الإيطالي ليون باتيستا ألبرتي (١٤٠٤-١٤٧٢) لأفكاره حول ضرورة معرفة الفنان بتشريح الجسم البشري حيث تساعده هذه المعرفة على إدراك النسب الصحيحة لتكوين الجسد كتعبير عن تناغم الطبيعة والفن. وأكد لورنزو جيبرتي (١٣٧٨-١٤٥٥)، وهو نحات إيطالي آخر على ضرورة تمكن الفنان من العلوم الأخرى كالرياضيات والمنظور ونظرية الرسم والتشريح. فدراسة الهيكل العظمي والجسم البشري تبصر الفنان بحيوية التناسق بين الكون الكبير (العالم) والكون الصغير (الإنسان). وهكذاركزت نظرية الرسم على أهمية ممارسة التشريح كخبرة شخصية يمارسها الفنان بيده هو لا بيد غيره. كان وراء ذلك رؤية خاصة للفن الإغريقي - الروماني تحديدا في مجال النحت، خلص الفنانون منها إلى أن الفنان القديم رأى الكون ورأى نفسه، أي تعامل مع الطبيعة بصورة بالغة الجمال، ولا مفر من تبني هذه الرؤية. هكذا أظهر كل من أندريا مانتنا (ت ١٥٠٦) ولوكا سنيوريللي (ت ١٥٢٤) - وكلاهما كان أستاذا لـ «ليوناردو دافنشي» - في لوحاتهما درجة من العلم بتشريح العضلات وربما ببعض المكونات الداخلية. لكن دا فنشي ومايكل أنجلو ودوريه كانوا أكثر تطبيقا لمعلوماتهم التشريحية في لوحاتهم وما نحتته أيديهم من تماثيل. ويكفي أن نلقي نظرة فاحصة على تمثال النبي «داود» - من البرونز - للمثال الإيطالي دوناتللو (١٣٨٦-١٤٦٦)، هذا التمثال ذو الخطوط الانسيابية التي تميز النحت الأوروبي الشمالي (القوطي) ونقارن بينه وبين تمثال النبي«داود» للفنان الإيطالي الشهير مايكل أنجلو (١٤٧٥-١٥٦٤) الذي يشع قوة ويمتلأ بالتفاصيل التشريحية التي تؤكد هذه القوة ويقترب كثيرا من طراز النحت الإغريقي - الروماني القديم. وبشكل عام تجرأ فنانو القرن الخامس عشر على إبراز الجسد، لكن على استحياء، وساعدهم في ذلك اختيارهم

„ كان ليوناردو دافينشي أول من رسم أعضاء الجسم البشري من أربع جهات بما يعطي رؤية متكاملة للعضو أو الجزء المرسوم. وكان أيضا أول من استخدم تقنية حقن الأعضاء المجوفة بالشمع السائل لكي تظل محتفظة بشكلها الطبيعي “

لموضوعات من الكتاب المقدس خاصة آدم وحواء، إضافة لاستشهاد القديسين، لكن مرة أخرى كان مايكل أنجلو أكثر جرأة حين قام برسم ونحت السيد المسيح عاريا تماما فقام المعارضون للإصلاح الديني بحجب أعضائه التناسلية بدافع الاحتشام! ثم تزايد إبراز الجسم البشري ولجأ الفنانون إلى القديم الميثولوجي حيث يستخدم هرقل وأبوللون والحوريات الإغريقية بكثرة. سمح اختيار الفنانين لهذه الموضوعات برسم الجسم البشري وانتشرت موضة العري في كل ورش الرسم، وبان أن هناك معيارا أخلاقيا جديدا يستعد للظهور. وثُبت النسب وفق معايير وضعتها الكنيسة (!) يجب عدم الإخلال بها تحريا للكمال. حيث يحتل الرأس نسبة محددة من الطول الكلي للجسم وكذلك مقاييس الأطراف وعرض الأكتاف. ويسجل ليوناردو دافنشي (١٤٥٢-١٥١٩) هذه المقاييس أبرع تسجيل في لوحته الشهيرة «دورة القمر» والتي يمكن تطبيقها على الرسم والعمارة حين رسم جسدا إنسانيا شديد التناسق داخل دائرة ومربع في آن واحد حيث الأعضاء التناسلية هي مركز المربع والسرة هي مركز الدائرة. كان دافنشي عبقرية من طراز فريد، فنانا ومهندسا معماريا ومكتشفا وباحثا في ميكانيكا الجسم البشري. بالطبع هو لم يتلق تعليما طبيا لكن مخططاته التشريحية تظهر محاولته للربط بين تشريح الجسم البشري وفن العمارة. في سنة ١٤٨٩ قرر أن يقوم بعمل أطلس كامل لتشريح الجسم البشري من الرحم إلى القبر لكن لم يكمل هذا الأطلس أبدا. أما أعماله الأولى في السنوات السابقة على هذا التاريخ المذكور فتركزت حول تشريح الرأس ورسم الجمجمة من الخارج والداخل لكن رؤيته للمخ البشري ظلت تقليدية أي جالينية النزعة. قضى دافنشي ليالي طويلة في المقابر يشرح الجثث على ضوء الشموع مغلفا بالرعب من هذه الأجساد المعلقة من أطرافها الأربعة. وفي سنة ١٥٠٦ قدم دافنشي إسهاماته الأساسية لفن التشريح بالرسم والشرح، بدءا بتشريح العضلات والأوعية الدموية والأعصاب والجهاز التنفسي وأغشية الجنين والقلب وترك آلافا من الرسوم التوضيحية بقي منها سبعمائة وخمسون لوحة تشريحية. كان ليوناردو دافنشي أول من رسم أعضاء الجسم البشري من أربع جهات بما يعطي رؤية متكاملة للعضو أو الجزء المرسوم وكان أيضا أول من استخدم تقنية حقن الأعضاء المجوفة بالشمع السائل لكي تظل محتفظة بشكلها الطبيعي. لكن مع الأسف ظلت هذه الرسوم التشريحية مختفية لما يزيد على قرنين من الزمان حيث لم تنشر إلا في القرن الثامن عشر، ولو نشرت في وقتها لكن دافنشي هو مؤسس علم التشريح الحديث!

يقال إن دافنشي قام بتشريح ثلاثين جثة، فإذا عرفنا أن هنري الثامن الذي ارتقى عرش الإنجليز سنة ١٥٠٩ قد سمح للأطباء في عموم مملكته بتشريح أربع جثث فقط سنويا، زادها شارلز الثاني الذي ارتقى العرش سنة ١٦٦٠ إلى ست جثث، أدركنا أهمية الريادة وفداحة الجهد الذي بذله دافنشي. وإذا عرفنا أن أساتذة التشريح بالجامعات كانوا لا يفضلون استخدام أيديهم مع أحشاء في درجة ما من التحلل بل يفضلون الجلوس على كرسي مرتفع حيث يقومون بالتعليق من خلال كتابات جالينوس بينما يقوم المساعد بالإشارة إلى العضو اليذي شُرِّح بواسطة شخص ثالث هو «المعد» (١)، أدركنا مدى المعاناة والرعب اللذين عاناهما دافنشي في عتمة المقابر.

ومع ظهور المطبعة ظهرت كتب التشريح المصورة. كان كبار الفنانين يقومون بوضع هذه الرسوم التوضيحية. في سنة ١٤٩١ ظهر أول كتاب من هذا النوع، لكن كانت الرسوم المصاحبة للتعليق المكتوب تفتقد إلى الظلال ولم تكن تعنى بالمنظور في الرسم فجاءت الصور مسطحة وغير مطابقة للحقيقة. وثارت مشكلة، إذ رأى بعض الأساتذة أن هذه الصور غير ضرورية وأنها غير مفيدة فهي - للسبب السابق - لا تغني عن الأصل. بينما رأى آخرون - نتيجة لنقص الجثث - أن هذه الصور تشكل ضرورة قصوى في تعليم أطباء المستقبل.

وظهر جليا وقتها أن الفنان لا ينظر إلى الجسم البشري نظرة رجل العلم نفسها، فالأول يسعى وراء الجمال بينما ينشد الثاني التحديد والدقة. هنا برز كل من مايكل أنجلو ودوريه وقاما برسم الصور التوضيحية التي احتوتها كتب التشريح التالية والتي أصبحت أكثر دقة ووضوحا. وهنا يبرز فاسيلوس (١٥١٤-١٥٦٤) مؤسس علم التشريح والذي قام دوريه بوضع الرسوم التوضيحية لكتبه. وأصبح التشريح هو الموضة وظهرت كتب كثيرة تحمل كلمة التشريح في عنوانها بما في ذلك «تشريح العالم» (١٦١١) و«تشريح الملاخوليا» (١٦٢١). المهم أن هذا التطور في علم التشريح نتج عنه تطور مقابل في علم الجراحة وفي أحوال الجراحين أدى في الأخير إلى تطور «فن المداواة» عموما ◆

تشريح الوجه من أعمال دافنشي

أندريه فيساليوس مؤسس علم التشريح الحديث

المنظر Landscape هو أحد أنواع وموضوعات فن التصوير الأساسية، مثله مثل الطبيعة الصامتة Still Life والصورة الشخصية Portrait.. وغيرها، ولوحة المنظر تمثل أو تعبر عن الطبيعة وتجعل منها موضوعاً أساسياً، وذلك على حساب الصورة الإنسانية أو الحيوانية، أو العمارة، التي تبدو في المنظر ثانوية وهامشية، ووجودها لا يمثل إلا جزءاً أو عنصراً من عناصر المشهد الطبيعي العام، ولذلك يُطلق على المنظر اسم المنظر الطبيعي، أو المنظر الخلوي، وقد ظهر هذا المصطلح في القرن السابع عشر في بلاد الشمال وخاصة الأراضي الواطئة، هولندا وألمانيا وفنلندا والدنمارك.

الكويت - د. محمود عبدالعاطي

المنظر الطبيعي

ابتدعه الشرق وقدمه الغرب للعالم

صخور وأضواء للفنان تيرنر

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

يعد المنظر من أقدم موضوعات فن التصوير، ولكننا نجده يزدهر في بعض الفترات التاريخية، وفي فترات أخرى يختفي أو يكاد، إلا أنه دائماً موجود في معظم فنون الحضارات القديمة والحديثة، وفي المدارس والاتجاهات الفنية والمتباينة، وكأن له قدرة ومرونة على التكيف والاستجابة لمعظم الأفكار والأساليب الفنية، ومن المعروف أن فن التصوير مر بتحولات كثيرة ومتعددة، سواء من ناحية الطرح الجمالي، أو التشكل الأسلوبي والبنائي، ومن هنا يبدو لنا تساؤل هو: كيف استمر وتكيف المنظر مع تحولات الفكر والأسلوب الفني؟ وما قدرته على تلبس هيئات بنيوية مختلفة؟

يبدو أن المنظر لم يكن له اهتمام تصوير الأشخاص نفسه في الفن المصري القديم، ففي المقابر والمعابد الفرعونية هناك مشاهد يمكن أن تدرج تحت مسمى المنظر على وجه التقريب، لأنها تمثل نباتات وصخورا وأشجارا ومياها تتشابه اصطلاحياً مع الواقع المرئي، ولكن كان المقصود بها أن تكون خلفية لموضوعات تشخيصية في الأساس، والعناصر الطبيعية، تعتبر جزءاً مكملا فقط وليست موضوعات للتأمل الجمالي المستقل. ولكننا نجد في الفن الفرعوني بعض الأعمال التي تمثل منظراً بمعنى الكلمة مثل لوحات الحدائق على جدران مقبرة نيبامون ١٤٠٠ق.م والتي صيغت بأسلوب تبدو فيها العناصر كأنها إسقاط للأشكال وليس تمثيلا لها، وكأن اللوحة حقيقة أخرى موازية للواقع، ولم تظهر تحريفات منظورية أو محاكاة لوضعيات مكانية خارجية.

وفي الحضارة الصينية القديمة ظهر المنظر وفق تعريفه العلمي المعروف، وفي كامل هيئته وشروطه، وهو يعتبر إبداعاً صينياً في المقام الأول، حيث نجد في العديد من التصاوير تزاوجا بين القصيدة التي تصف مشهدا من مشاهد الطبيعة مع تصوير يمثل ذلك المشهد ونظراً للاهتمام الكبير بتصوير المناظر الطبيعية في الفن الصيني القديم، فقد وضعت كثير من الدراسات التحليلية، والتي تبحث في أسباب جمالياتها وتعليم طرق بنائها وتصويرها، من تلك الدراسات: (مدخل إلى رسم الطبيعة) تأليف (تسونج بنج Tsong Ping) من القرن الخامس الميلادي وأخرى حول رسم (الجبال والمياه) تأليف (كووهي Kouo Hi) ودراسة (سي هو Sei Ho) بعنوان (تعليم الرسم في حديقة كي تسو) والتي جاء في تعاليمها: إن من أهم النقائص لدى المصور هو غياب الطبيعة من التنفيذ، لقد رسم الفنان الصيني المناظر الطبيعية من خلال ملاحظة دقيقة لم تهدف إلى تصوير المنظر في ذاته كمتعة بصرية فقط، ولكن كان هناك دائماً مقاصد أخرى، فالفنان الصيني يتصور الطبيعة كأنها مسكونة بقوة قاهرة، وهدف الفنان هو أن يتصل بنفسه بتلك القوة، ثم ينقل خصائصها وأجواءها إلى المشاهد، في قالب فني قائم على مفهوم اصطلاحي لبناء الفضاء التشكيلي بحيث تبقى جميع خطوط اللوحة متوازية وتنفرج بدلاً من أن تلتقي في نقطة واحدة، وبفضل هذا المنظور (المقلوب) يشعر المشاهد أمام المنظر الصيني أو الياباني كأنه يسبح في فضاء كوني ليس هو فيه سوى جزء صغير جداً، بالإضافة إلى تسطيح الألوان وعدم استخدام النور والظل، وقد ظل هذا التقليد في رسم المناظر اليابانية مستمراً حتى عصر الحداثة الغربية، ومن الجدير ذكره التأثير الياباني في فناني نهاية القرن التاسع عشر في أوروبا، وخاصة التأثيريين، فكانت أعمال الفنانين اليابانيين المقيمين في أوروبا مثل (اوتامارو Outamaro) و(هوكاساي Hoksai) وأيضاً الفنان (هيروشيج Heroshige)، أحد مصادر الإبداع والإلهام لعدد من التأثيريين مثل: فان جوخ، وجوجان، من الذين أعجبوا بتصوير المنظر الياباني كمفهوم لعالم متبدل، في شاعرية مميزة.

وفي بلاد ما بين النهرين بعض اللوحات الجدارية لحدائق النباتات والحيوان، ولكن كان المنظر دائماً يشتمل على عناصر حيوانية أو إنسانية لها الأهمية الأساسية في اللوحة، مما يجعل مثل تلك الأعمال لا تنتمي كثيراً إلى مفهوم المنظر الطبيعي.

وفي الفن الإغريقي لم يكن هناك اهتمام كبير بتصوير المنظر كعمل مستقل. ولكن في الفن الروماني ظهرت خلفيات بعض اللوحات الجدارية تمثل مشاهد من الطبيعة، وتظهر فيها الأشجار والصخور والمياه، كعناصر مكملة للوحة التشخيصية. وظل الحال هكذا حتى العصور الوسطى الأوروبية، والتي بدأت تظهر في أواخرها بعض اهتمامات بتصوير الخلفيات بمشاهد طبيعية ولكنها لم تصل إلى درجة المنظر الخالص.

> «رسم الفنان الصيني المناظر الطبيعية من خلال ملاحظة دقيقة لم تهدف إلى تصوير المنظر في ذاته كمتعة بصرية فقط، ولكن كان هناك دائماً مقاصد أخرى تتعلق بتصوره عن الطبيعة المسكونة بقوة قاهرة يريد أن يتصل بها»

وفي الفن الإسلامي نجد أن المنظر لم يأت منفرداً، بل كانت اللوحة تشتمل على عناصر النبات والصخور والمياه والسهول والأزهار، مع عنصر الإنسان والحيوان والطيور في مزاوجة بدت متعادلة، ولها الأهمية نفسها في كثير من صور المنمنمات، خاصة أعمال المدرسة التيمورية والمدرسة الفارسية التي اهتمت بتصوير مشاهد الطبيعة في مناظر خيالية مستمدة من الحياة القروية في السهول والوديان، والتي اشتهرت في تصوير مناظرها وفق أسس هندسية أشبه بتصاميم السجاد، على أساس المنظور (اللولبي) الذي يجعل المشاهد داخل المنظر وليس أمامه كما في منظور عصر النهضة أو خلفه كما في المنظور الصيني، ومن هنا جاءت جميع المعالجات اللونية مسطحة وتنفرد على مسطح اللوحة كإسقاط لعناصر الطبيعة وليس انعكاساً لها. وفي العقود الأخيرة للمدرسة الهندية الفارسية، اتجه مصورو المناظر الطبيعية، إلى التعيين المكاني والزماني في لوحاتهم، فظهرت معالجات الضوء والظل وأجواء الليل، ويرجع ذلك للتأثيرات الغربية التي طرأت على التصوير الإسلامي في تلك الفترة الزمنية.

لقد كان تصوير المنظر في الفنون الأوروبية، ابتكاراً خاصاً بعصر النهضة، حيث ظهر كموضوع مستقل ومنفرد للتأمل الجمالي. في بادئ الأمر ظهر كخلفية في الموضوعات التشخيصية في لوحات ليوناردو دافنشي، التي نجد فيها مشاهد من الطبيعة ولكن كان دورها ثانوياً بالنسبة للأشخاص، ولكن في أعمال باتينير (١٤٨٥-١٥٢٤) تبدو الأشخاص كأنها مسوغ لسيادة المنظر الطبيعي الذي يبدو قابلا للاستغناء عن الصور الإنسانية التي يتضمنها. ويتجلى المنظر للمرة الأولى في الفن الأوروبي في أعمال بول بيتر روبنز، خاصة لوحته (منظر خلوي في ضوء القمر) وهي اللوحة التي اتخذها النقاد مثلاً أساسياً للوحات المناظر.

إن أهم ما يميز لوحة المنظر منذ عصر النهضة هي خاصيتها (الشعرية) فإن كل من روبنز، وبوسان، وكلود لوران، وكورو، كانوا يهدفون إلى الإيحاء في مناظرها لحالات معينة من الإحساس المفرط في شاعريته، وتصوير المنظر هو فن رومانسي من الطراز الأول، لأن مبدعيه الأوائل، قدموه كحالة يحلمون بها أكثر مما يعيشونها، لأنهم ببساطة هم سكان الأراضي الواطئة التي ليس بها مناظر طبيعية مثل التي رسموها. وفي كثير من لوحات المنظر يبدو أن الجو Atmosphere هو الهدف الأساسي، أكثر من الاهتمام بالكشف عن تجربة معينة. وفي أعمال كلود لوران، وبوسان، نجد ارتباطاً قوياً بالأجواء الأدبية، فنجد كلود لوران يصور منظراً طبيعياً ويسميه (انهيار الحضارة الرومانية) لأنه كان يهدف عامداً إلى دمج الأفكار التشكيلية والأدبية معاً.

وعلى الرغم من اهتمام الرومانسية بالمنظر الطبيعي، فإنها كانت ومازالت خاضعة للمفاهيم السابقة، التي ترى أن المنظر أقل في الرتبة من تصوير الموضوعات التاريخية والأسطورية. ولكن الرومانسيين الألمان تقدموا بالمنظر إلى مصاف الموضوعات الكبرى، واتخذوه للتعبير عن معان ومشاعر ورؤى خاصة تكمن وراء المنظر، وخير مثال على ذلك مناظر كاسبر فريدريش التي تكشف عن حدتها النفسية التعبيرية وقيمتها الرمزية وعن علاقة الذات الإنسانية بالطبيعة، دون عاطفية مفرطة، أو أفكار أدبية، وقد تأثر الفنانون الإنجليز بفناني الأراضي الواطئة، وظهر اهتمامهم بتصوير المناظر إلى أقصى حد، مثل الفنان كونستيبل الذي ارتبط بالطبيعة ارتباطا مباشراً، محاولا تمثيل العالم المرئي

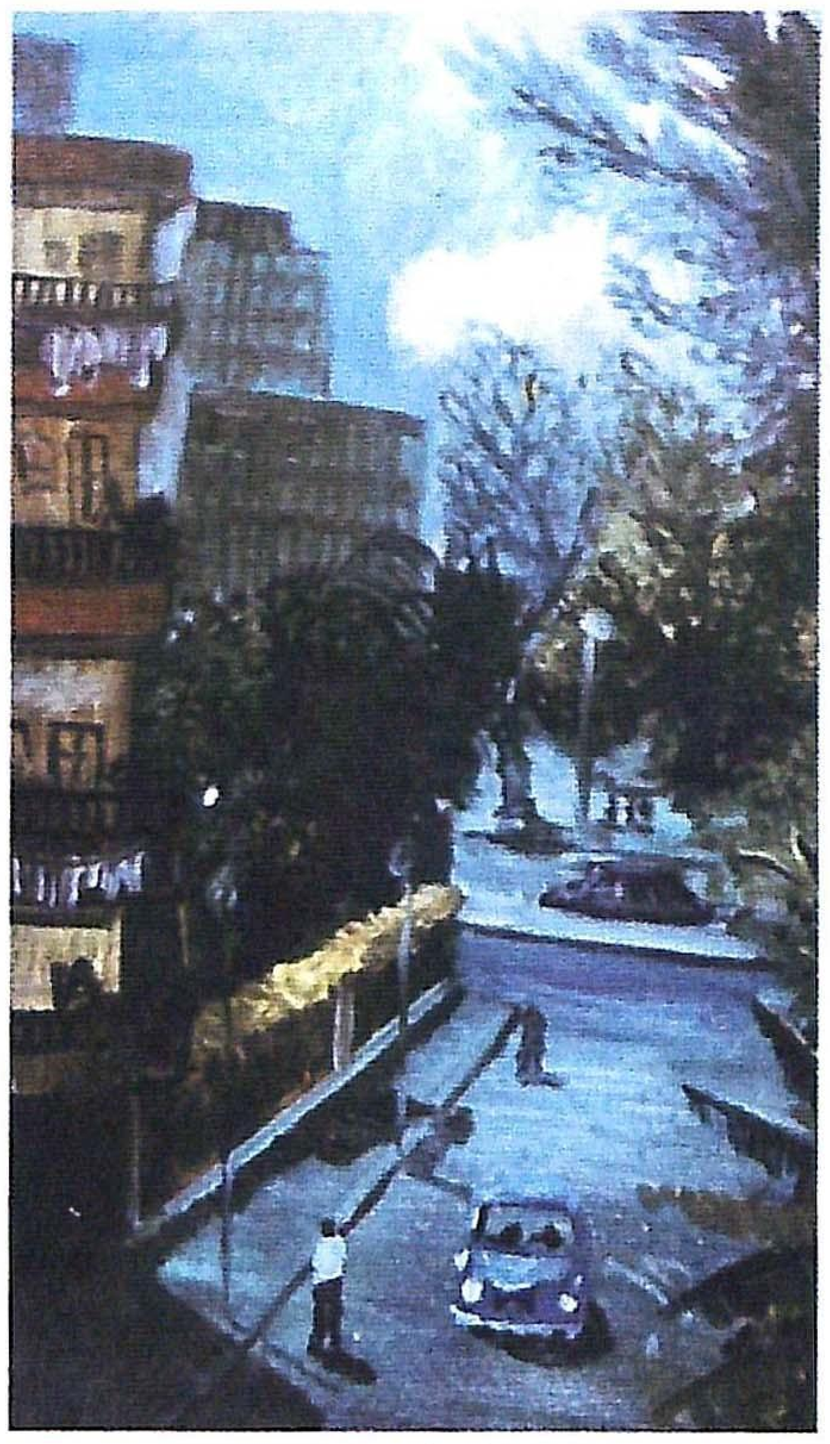
باعتماد المخيلة ودقة الملاحظة في آن واحد وقد تطلب ذلك منه الانتقال من المرسم إلى الطبيعة مباشرة كي يستخلص الظواهر المتبدلة للضوء واللون، معبراً عن ذلك في مناظر هي أقرب إلى الرومانسية، ويعد كونستيبل من أهم المصورين الغربيين الذين جعلوا من المنظر الطبيعي موضوعاً للوحة قائماً بذاته، وتحول إلى مصور للطبيعة ليجعل منها مادة عمله الفني وموضوعه الأساسي، ولم تعد الصورة الإنسانية- إذا ظهرت- إلا عنصراً هامشياً من عناصر تأليف المنظر.

أما تيرنر وهو مصور إنجليزي أيضاً فهو مصور المناظر الطبيعية ذات الطابع الغنائي الشاعري التي تعبر عن رؤية داخلية في جو من الصيغ اللونية والحركية الجامحة، فقد نقل شفافية الألوان المائية إلى مناظره التي نفذها بالألوان الزيتية حيث تغيب الجزئيات، ويتحول المنظر إلى كتلة لونية شفافة ومبهرة، ويصبح الضوء هو الموضوع الرئيسي. ويبقى المنظر الطبيعي الذي صوره الرومانسيون والطبيعيون، مستقلا بذاته وليس له علاقة مباشرة بمظاهر الحياة اليومية، لأن العالم الخيالي الذي يمثله هو رفض للواقع وبعد عنه. كما أن المعالجات البنائية والتقنية في المنظر لم تخرج كثيراً عما هو سائد، فالرومانسية والطبيعية لم يخلق أي منهما أسلوباً أدائياً خاصاً أو مميزاً بشكل واضح عما سبقهما، ولكن كان الفارق في الرؤية والطرح الجمالي، يستثني من ذلك كل من كونستيبل وتيرنر.

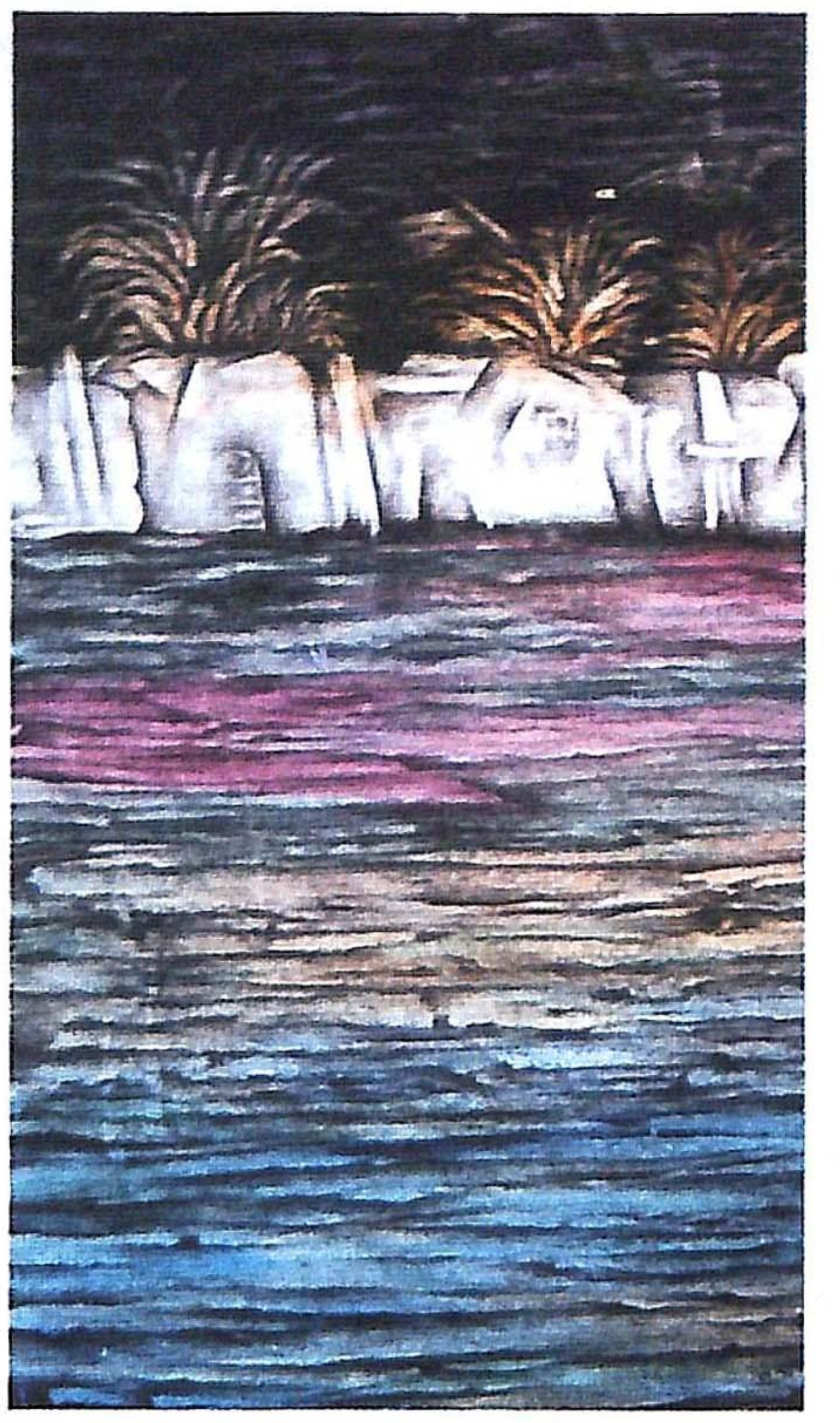
ظهر المنظر الطبيعي في أعمال الواقعيين من خلال صلة مباشرة من واقع الحياة اليومية للناس العاديين، في القرى والحقول، وقدموها في صيغة عادية بسيطة وغير شاعرية، فالطبيعة في نظرهم جميلة، ولا حاجة إلى إضفاء طابع الخيال عليها، وكان ذلك لارتباطهم بمفاهيم اجتماعية وسياسية حول الديموقراطية والعدالة الاجتماعية وقد تخلوا عن التفسير الروائي للطبيعة، وعن الإثارة العاطفية، واعتمدوا في تصوير المنظر، نقل الواقع خلال نوع من التحليل الدقيق، جعل المنظر يبدو جافاً قليل الإيحاء والشاعرية، مما أوقع أعمالهم في حالة من النمطية، وكان أهم ما قدموه هو الخروج من المرسم، والتصوير مباشرة من الطبيعة، واختيار الموضوعات ذات الطابع الاجتماعي، كما لم يقدموا في بناء مناظرهم تقنيات أو أسلوب بنائي يعتد بجدته، ومن أبرز مصوري الواقعية، جوستاف كوربيه.

وتعتبر جماعة باربيزون Barbizon التي تأسست في فرنسا عام ١٨٦٠، من أهم الجماعات التي صورت المنظر الطبيعي الذي مهد لظهور المنظر التأثيري فيما بعد، ومن أهم فنانيها يتودور روسو وجان فرانسوا ميليه، وكورو.

كان المنظر هو الموضوع الأول والمميز للمدرسة التأثيرية، حيث اهتمت بتصوير مظاهر الطبيعة تحت تأثير الهواء الطلق وأشعة الشمس، بما تضفيه من انطباعات متبدلة ومفاجئة وعابرة، واعتبار اللون هو الوسيلة الأساسية للتعبير عن الحركة، وتحولت اللوحة إلى تسجيل سريع ومباشر للانطباع البصري ذي الملامح المتغيرة والمتبدلة، وفقاً لتغيرات الضوء بتأثير الوقت أو الفصول، وقد اشتملت اللوحات التأثيرية في المقام الأول كل العناصر القابلة للشفافية وسرعة التغير مثل: البحر وتأثير الانعكاسات الضوئية في سطحه، والسماء بغيومها المتحركة، والشمس وتألقها الضوئي المتغير من وقت لآخر طوال النهار، والأشجار والأعشاب، ومياه الجداول التي تعكس صورها، وما هذه كلها إلا عناصر المنظر الطبيعي. ولكنهم أضافوا لموضوع المنظر بعداً جديداً، وهو الاهتمام بالحياة المدنية واكتشافها المنظر الطبيعي في المدينة بالاضافة إلى الريف والأماكن الخلوية أيضاً.



القاهرة للفنان سامي محمد



منظر ٢٠٠٠ للفنان محمود عبد العاطي

قدم الانطباعيون المنظر في معالجات تشكيلية وتقنية جديدة مثل: اهتزاز العناصر وهشاشتها على سطح اللوحة، واهتزاز الخطوط الخارجية للأشكال، والبعد عن أنصاف اللونيات، ووضع الألوان الفاتحة المتألقة بجوار بعضها البعض، واعتبار الأبيض والأسود لونين حقيقيين مثل بقية الألوان، وليست وسائل مساعدة في خلط اللون على صفحة (البالت)، وكذلك اعتبار اللون في الطبيعة اصطلاحياً، لا يتحدد إلا باجتماع عناصر ثلاثة هي: العين والشيء المرئي، والضوء، وهو ليس ثابتاً بل يتبدل باختلاف الضوء، كما ابتعدوا كثيراً عن استخدام الأبيض الصافي والأسود من تصوير المناظر، واكتفوا بألوان الطيف السبعة فقط، وعالجوا الضوء والظل، باللون ومكمله، بدلاً من الدرجة الفاتحة، والدرجة الغامقة للون نفسه، وذلك في ضربات لونية مجزأة متباينة، قادرة على بث انطباعات بصرية متحركة يولدها مزج الألوان بصرياً من قبل المشاهد، وكذلك وظفوا القيمة البعدية للون لتشكيل فضاء المنظر بدلا من المنظور الخطي. وقد تخلى معظم التأثيريين عن الصورة الإنسانية في رسم المناظر، وإذا وجدت فإنها تكون جزءاً صغيراً كبقعة لونية أو ظلية في الجو الغنائي العام للمنظر.

وفي بناء لوحة المنظر استخدم فان جوخ نقاط تلاشٍ عدة في اللوحة الواحدة، ودمج بين مناهج عدة في تطبيق المنظور، نتيجة لتأثره بالفن الياباني، وقد عبر عن المسافة والمدى الفضائي بواسطة قيم الألوان الصافية وليس عن طريق التدرج اللوني والخطوط، أما جوجان فقد أسس لوحة المنظر على اللون والخط للتعبير عن فضاء تخيلي رافضاً الحسية المادية للتأثيريين وجمع بين الشعور البدائي، والعقلانية، وحول المنظر الطبيعي إلى مسطح ذي بعدين فقط، فخرجت الألوان عن السيطرة البصرية وتحولت إلى ظواهر عقلية اصطلاحية، ففي مناظرة نرى حقولا حمراء وأشجارا زرقاء لأن الطبيعة ليس لها مخيلة كما قال له (بودلير). أما سيزان فقد بنى المنظر محافظا على تمثيل الواقع المرئي للأشياء في بنية كلاسيكية قوية متماسكة، ساعياً إلى تحري اللون حتى يصل إلى الشكل، الذي حوله إلى بنى هندسية معتمداً على المخروط والمكعب والأسطوانة والكرة، من حيث هي جوهر بنية أشكال الطبيعة.

ولدى الرمزيين جاء المنظر محملا بكثافة أدبية وشعرية واضحة، شديدة الغموض مسكونة بالأسرار، والروحانية الصوفية، والتي قد يجتمع معها في آن واحد نوع من السخرية والنشوة، والقلق، ولم يخرجوا عن التقنيات السابقة لهم ما عدا جوجان بأسلوبه الذي أشرنا إليه سابقاً. أما المنظر في أعمال الوحشية Fouvisme فقد جاء في تعبير لوني عفوي مباشر وصارخ في رسم مبسط وسريع، وهادر شديد العنف، معتمدين تجنب المنظور الخطي وكل شكل عقلي من أشكال التأليف الفني. أما المنظر في أعمال التعبيريين فقد جاء بإشارات وأمور إنسانية واجتماعية تعالج مشاكل أخلاقية ونفسية أحياناً، من خلال تعبيرات تُعلي من شأن المخيلة والحدس، وإسقاط الحالة الفردية على الطبيعة، وقد اتبعت تقنية تقوم على تشويه الأشكال وعنف اللون بصورة اصطلاحية لا ترتبط بالواقع المرئي.

> ”تصوير المنظر هو فن رومانسي من الطراز الأول، لأن مبدعيه الأوائل قدموه كحالة يحلمون بها أكثر مما يعيشونها، لأنهم ببساطة هم سكان الأراضي الواطئة التي ليس بها مناظر طبيعية مثل التي رسموها“

وبداية من التكعيبية بدأ ظهور لوحة المنظر الطبيعي يقل نظراً لأن التكعيبيين، والمستقبليين، اتجهوا إلى التفكيك والتحطيم في بناء أعمالهم الفنية، ولم يكن للموضوع أهمية خاصة، والمنظر هو موضوع في حد ذاته، وقد جاءت أعمالهم تعبيراً عن حساسية آلية تختص ببناء السطح التصويري أكثر مما تختص بموضوعات أو ظواهر شاعرية. كما اختفى أيضاً المنظر من أعمال الفن التجريدي والبنائية وما تلاها من اتجاهات مثل: الفن البصري، والفن الحركي، والحروفية، وغيرها من الاتجاهات التي اتجهت نحو النظام الرقمي في الفن ولكن كانت لوحة منظر تظهر كل حين من بعض الفنانين مثل بول كلي وليونيل فينبخيه، وسيدني نولن، وفي أعمال الفنانين الفطريين مثل ايفان رابوزين.

ولكن ظل السرياليون يحافظون على موضوع المنظر نظراً لارتباطهم بمفهوم تمثيل العناصر وفق واقعها المرئي، ولكن في تركيبات جديدة وغريبة ومدهشة، ويظهر المنظر أحياناً في أعمال الواقعية الجديدة وبعض أعمال الفن المفاهيمي، وغيرها من فنون ما بعد الحداثة.

وبعد استعراض وتقصي ظاهرة المنظر في مجمل سياق تاريخ الفن العام، فإننا يمكن أن نستخلص من الدراسة أهم المفاهيم والنتائج الآتية:

- يعتبر المنظر إبداعاً صينياً على المستوى الإنساني وإبداعاً خاصاً بعصر النهضة، بالنسبة للفنون الغربية.

- يزدهر موضوع المنظر، في ظل الفلسفات والأفكار التي تعلي من شأن الطبيعة، وفي المنظومة الكونية، ويقل مع الفلسفات التي تمجد الإنسان وتجعله محور الكون، ومصدر الجمال.

- تكثر لوحة المنظر في الفنون التي تلتزم بتمثيل الواقع المرئي للأشياء وفق المبدأ التناظري، مقابل الفنون الرمزية، والتجريدية التي يختفي فيها تماماً.

- تزدهر لوحة المنظر حينما تكتنف الفن أجواء شاعرية يغلب عليها مناخات الأدب والشعر.

- يظهر المنظر أحياناً كرد فعل لواقع معاكس، كما حدث في الأراضي الواطئة، وكما حدث أيضاً مع التأثيرية التي صورت المنظر في سياق حياة المدينة، التي تزحف فيها البيئة الصناعية على حساب البيئة الطبيعية.

- استطاعت لوحة المنظر أن تتكيف من حيث الطرح الجمالي والبناء الشكلي، مع معظم التيارات والاتجاهات الفنية على مر التاريخ، حيث تتلبس فكر ومفاهيم كل منها، وتجلت في كيفيات تشكيلية جديدة في كل مرة، وذلك فيما عدا الفنون التجريدية، التي تمحو كل خصوصيات لوحة المنظر، لأنها في المقام الأول موضوع له خصائص تمثيلية لا يمكن إسقاطها، لأنها ببساطة (منظر طبيعي) ◆

http://www.execpc.com:80/~bilhenry

موقع يعني بالتشكيل والنحت يعرض لقطات من المعارض الفنية المقامة حول العالم.

100 عام على ميلاد السينما الإيرانية

الكويت - عماد النويري

إضافة إلى ما أثارته من اهتمام نقدي- بعيدا عن الاعتبارات والأحكام السياسية المسبقة- فإن السينما الإيرانية شكلت- ولاتزال- مادة إغراء لمشاهد أجنبي مختلف الذائقة وقليل الاكتراث. ولا نستطيع أن نغفل الدور المهم الذي لعبته المهرجانات السينمائية، خصوصا تلك التي تجتهد في الانفتاح على نتاجات العالم الثالث والتعريف بها. وعلى الرغم من التنوع واللاتجانس أحيانا لم تفقد هذه السينما بوصلتها الفنية إذ راحت تقتفي حالات ومفردات يومية لتثبت أن النص السينمائي الذكي مازال قادرا على تناول الحاضر المعيشي عبر الصورة. لكن هل تكفي المعالجة الإنسانية والقيم الجمالية والتقدير المهرجاني لتثير هذه السينما كل هذا الاهتمام؟ وهل يمكن لسينما توظف رموزها المحلية أن تخترق حواجز السوق دون مساومات كبيرة؟ ربما نجد في تناول تجربة السينما الإيرانية ما يفيد.

منذ البداية أرادت السينما الإيرانية التشبه بالسينما الهندية ومحاكاة إنجازاتها وبعد محاولات متعثرة وركيكة تمكن المخرج عبدالحسين سابنتا المقيم في الهند آنذاك من إنتاج أول شريط سينمائي ناطق تحت عنوان (بنت اللور) عام ١٩٣٣ وبين عامي ١٩٣٠ و١٩٣٦ كان عدد الأشرطة المنتجة تسعة أفلام من بينها خمسة أُنتجت في الهند لكن هذه البداية تعثرت بفعل الأوضاع السياسية الداخلية ونظرة الريبة عند البعض مرورا بمرحلة الركود التي سبق أن رافقت الحرب العالمية الثانية. أما نتاجات المرحلة التالية الميلودرامية والكوميدية فقد كانت في معظمها سطحية وساذجة وظلت على هذه الشاكلة على مدى العقود الثلاثة اللاحقة عدا بعض الاستثناءات القليلة.

وعلى الرغم من ضعف هذه النتاجات فإنها أسست البنى التحتية للإنتاج السينمائي التجاري من خلال ما أطلقته من أسماء وصيغ سينمائية جاهزة. وكان لا بد من الانتظار حتى عام ١٩٦٩ للخروج من أطر الأشكال عندما أنجز داريوش مهرجوي شريط (البقرة) المقتبس عن رواية تحمل العنوان ذاته لغلام حسين سعدي، واتفق النقاد والمتابعون آنذاك أن فيلم مهرجوي حرك الركود وبشر بذائقة واعدة بل وشكل علامة فارقة في تاريخ السينما الإيرانية. أشار الفيلم إلى حالة اجتماعية تقبل التأويلات السياسية من خلال متابعة يوميات قرية تبتلى بموت بقرتها الوحيدة وتدفع بصاحبها إلى الجنون، وقد مهد النجاح الذي حصده فيلم مهرجوي وحصوله على إحدى جوائز مهرجان فينيسيا الطريق لاحقا لنتاجات أكثر جدية على يد مجموعة من الشباب قدمت نتاجاتها بعد أن كونت (جماعة السينمائيين التقدميين). ولهؤلاء اليوم مواقعهم المهمة في المشهد السينمائي الإيراني، لكن هموم ذلك الجيل وهواجسه ظلت حبيسة لعوامل وظروف قاهرة وخارجة عن إرادته فنظام الرقابة الصارم في زمن الشاه استبدلته الثورة الإسلامية بآخر أكثر تشددا مع اعتبار السينما من الوسائل المروجة للفساد واغلقت ١٨٠ دار عرض سينمائي وسحب ٢٢٠٠ فيلم من السوق لإعادة فحصها وفق مواصفات رقابية لا ترحم، ولم يحصل إلا ٢٠٠ فيلم على رخصة العرض بعد أن أزال منها مقص الرقيب ما لا يتماشى مع القوانين، وفرض التوجه الرقابي الجديد على الشريط السينمائي أن يجتاز أربع مراحل قبل وصوله إلى المشاهد.

بعد أقل من عام ونصف العام على نجاح الثورة الإسلامية وجد المثقفون الإيرانيون ومن بينهم المخرجون أنفسهم محشورين في قلب حدث كان له أن يغير أولوياتهم، فقد شهد عقد الثمانينيات تصاعد وطأة الحرب العراقية الإيرانية وتكرس الإنتاج السينمائي لمهمة واحدة دون سواها وهي تعبئة المجتمع والرأي العام ضد العدو وراء الحدود، وتوزعت النتاجات السينمائية بين ما هو ديني وما هو دعائي حربي. وتأكدت في السينما الإيرانية صورة الطفولة إذ أصبحت علامة مميزة لمعظم النتاجات وكما يبدو فإنه ومن خلال صورة الطفولة أُنقذت العديد من النتاجات، من مواجهة مقص الرقيب مع عدم المجازفة في التعامل مع صور أخرى لا تستوفي الشروط والمواصفات الرقابية فلا يجوز إظهار الممثلات من دون حجاب ولا يسمح للبطل بملامسة الممثلة أو الاقتراب منها خصوصا إذا كانت غير زوجته. وعلى الرغم من ذلك التشدد فإن السينما الإيرانية لم تعدم في فترة الحرب الطويلة تقديم تجارب جريئة ومميزة على يد مخرجات عالجن قضايا المرأة من زوايا ووجهات نظر نسوية خالفت النظرة السائدة، وهنا نذكر تجارب رخشان بني اعتماد ودراخشندة وتهمينة ميلاني وياسمين مالك ناصر، وهنا إشارة لا بد منها للعمل الإخراجي الأول لشهر ريحاني القادمة من عالم التمثيل عبر فيلمها (مرجان) عام ١٩٥٦. وهنا لا ننسى أيضا بعض المخرجين الذين أنصفوا المرأة في أعمالهم السينمائية مثل مهرجوي في فيلمه (سارة) ومحسن مخملباف في (كبة) وعباس كيارستمي (خلال أشجار الزيتون).

لم تمض سوى أشهر قليلة على تولي الرئيس محمد خاتمي شؤون البلاد حتى تغيرت أوضاع وأحوال السينما الإيرانية بداية من الرقابة مرورا بإجراءات الإنتاج السينمائي وانتهاء بالتشريعات المنظمة للأنشطة الفنية وعلى رأس قائمة الإنجازات انحسار الرقابة إلى درجة تكاد تنعدم فيها ووضع مسؤولية الفنان السينمائي فوق كل اعتبار ووضع حرية الفنان أمام القضاء وليس أمام إدارة شؤون السينما بوزارة الثقافة. ويواصل مجلس الوزراء مشاوراته مع نقابة السينمائيين التي تضم ٢٧ اتحادا حول هذه القوانين.

السينما الإيرانية تحتفل هذا العام بمرور مائة سنة على ميلادها بعد أن قدمت للعالم أسماء سينمائية تقف بندية مع أقرانها من السينمائيين العالميين.

من السينما الإيرانية الحديثة

باتت السينما الإيرانية اليوم تشكل ظاهرة تحظى باهتمام الجمهور على امتداد العالم بعدما تمكنت من إيجاد هويتها الخاصة وتأكيد دورها الاجتماعي بألوانها وتميّزها وحتى بمفرداتها من خلال المواضيع المختلفة التي تطرحها وارتباطها الوثيق بالواقع.

فمنذ بداياتها وحتى أواخر السبعينيات، كانت السينما الإيرانية تتنقل من تقليد إلى تقليد حتى وقعت تحت تأثير السينما الغربية إلا أنها وبعد انتصار الثورة الإسلامية في عام ١٩٧٩ تبدلت أوضاعها في ظل توجيه وزارة الثقافة والإرشاد الإسلامي التي أنشأت لها مؤسسة خاصة أطلقت عليها، مؤسسة الفارابي السينمائية وحصرت فيها استيراد الأفلام الأجنبية إلى جانب دعم الإنتاج الوطني، فكانت العشرون عاماً الأخيرة، الأغنى والأكثر تأثيرا في تحديد هوية السينما الإيرانية.

الكويت - حسن خاك رند
المستشار الثقافي لسفارة إيران

بعد عقدين من الزمن

السينما الإيرانية تتبوأ موقعها الجدير في العالم

يعود الفضل في انطلاق الموجة الجديدة للسينما الإيرانية إلى جيل من السينمائيين طوّروا خلال عقدين من التجارب، أنماطا جديدة أصبحت تشكل الخطوط البارزة لها، فقد برز العشرات من المخرجين السينمائيين والمخرجات السينمائيات، فضلا عن الممثلين القديرين والممثلات القديرات وكتّاب السيناريو الجيدين، وأضحت صناعة السينما بعد عقدين من الثورة، تضاهي أفضل النتاجات العالمية وتحصد الأفلام الإيرانية عشرات الجوائز في المهرجانات الدولية، أما غزارة الإنتاج السينمائي، فأصبحت من الأمور المسلم بها والتي يتحدث عنها الإعلام المحلي والأجنبي باستمرار.

ومن أبرز المخرجين الجُدد، عباس كيا رستمي ومحسن مخملباف وداريوش مهرجوئي وأمير نادري وبهرام بيضائي ومجيد مجيدي ورخشان بني اعتماد وتهمينة ميلاني، وكل واحد من هؤلاء طوّر أسلوبه الخاص به ولكن ظل قاسم مشترك يجمعهم هو الحس الإنساني الذي يدفعهم إلى تتبع الشخصيات في أفلامهم بطريقة مجهرية لمعرفة مشاكلهم واستشفاف آلامهم، من دون إفراط في العاطفة. وهذا الأسلوب الجديد في الطرح الاجتماعي هو ما يميز السينما الإيرانية ويعطيها نكهتها الخاصة

ويجعلها باستمرار في طور التجدد والابتكار.

كما أصبح للأطفال أفلامهم التي تتحدث عن آمالهم ومشاكلهم ومعاناتهم، والحقيقة أن أغلب الأفلام الإيرانية الحديثة، تعكس المشاكل الاجتماعية والأسرية إلى جانب سينما الدفاع المقدس، الذي يجسد تضحيات ومقاومة الشعب الإيراني المجاهد.

يقول الرئيس الإيراني السيد محمد خاتمي في سياق حديثه عن القطاع السينمائي: إن الفنانين الأعزاء هم حصيلة لعمر الشعب وتجسيد لثقافة وأفكار وابداع الشعب وهم رأس المال الأصلي للبلاد، وإن الفنانين هم رواد الانبعاث في شعوبهم وهم بأحاسيسهم المرهفة، يمكنهم التعبير عن الآلام وإزاحة الغشاوة عن الأذهان لكي يتطلع الإنسان بعينين مستبشرتين إلى المستقبل، فالإنسان المعزول عن الماضي أشبه بالمعلق في الفضاء، والفنان يطرح أعمالا يعجز الإنسان العادي عن الإلمام بها، وأخيرا الفن السينمائي هو مرآة شفافة تعكس عظمة الشعب والدين والثورة على العالم.

تظاهرة فنية سنوية

منذ سنوات وإيران تشهد خلال احتفالات عشرة الفجر، ذكرى انتصار الثورة الإسلامية، عرضا حافلا لإنتاجها السينمائي خلال العام الفائت، ويعتبر هذا العرض الذي اتخذ تسمية «مهرجان الفجر السينمائي» أهم تظاهرة فنية في البلاد تعكس الهوية السينمائية الإسلامية لإيران، وأن معدل أعمار المخرجين يحكي هو الآخر عن شبابية السينما الإيرانية ويدل على أن أغلبية هؤلاء المخرجين هم جيل الثورة الإسلامية.

بين الواقعية والسريالية

يمكن تقسيم النتاج السينمائي للمخرج الإيراني «داريوش مهرجوئي» إلى صنفين رئيسيين، يتضمنان غالبية أعمال هذا المخرج المعروفة بالجودة والقوة، فهنالك الأفلام الواقعية التي تروي قصة واضحة وتطرح موضوعا اجتماعيا ملموسا، وفي مقابل ذلك، هنالك الأفلام السريالية التي يختلط فيها الخيال بالواقع ولا تخضع لمسار قصصي مألوف، فهي تقدم مشاعر وأفكارا ومشاكل وأحلاما وحوادث تجتمع كلها فيما يشبه الخليط غير المتجانس.

ففيلم «ليلى» لمهرجوئي، ينتمي للنمط الواقعي بجانب أعمال مثل «سارا» و«المستأجرون» بينما نرى في القسم الآخر أفلاما أبرزها «هامون» و«بري».

اهتم مهرجوئي بشؤون المرأة المعاصرة، وكان أبطال العديد من أفلامه نساء، واستمدت بعض أعماله عناوينها من أسماء نسوية، كفيلم «السيدة» و«ليلى»، كما يستطيع المشاهد، الانتباه إلى تركيز مهرجوئي على مكانة المرأة وحقوقها في المجتمع، ويجسد معالجة لأحد مظاهر تفضيل الرجل على المرأة وتحميلها في حالة عقمها، أثقالا لا طاقة لها بها.

الأسلوب الروائي

فيلم «الخمار الأزرق» للمخرجة القديرة «رخشان بني اعتماد» التي نالت جائزة أفضل سيناريو وإخراج، وواجه الفيلم إقبالا جماهيريا غفيرا، إذ تدور أحداث الفيلم حول (رسول) وهو كهل ثري يملك مزرعة واسعة ومعملا يضم عشرات العمال والعاملات، توفيت زوجته قبل عدة سنوات وتركته وحيدا، يحاول رسول الزواج من إحدى العاملات الشابات في معمله وهي امرأة مكافحة تُعيل أهلها وترفض تركهم، لكن فواصل السن والطبقة الاجتماعية والمعيشية تؤدي إلى نهوض المجتمع المحيط بالبطلين بوجه هذا الزواج وتتشكل أحداث الفيلم نتيجة لهذا التعارض بين توافق طرفي، الزواج من ناحية، وعدم قدرة الناس على استيعاب هذا التوافق من ناحية أخرى.

تعلق «رخشان بني اعتماد»: إن أفلامي تكتفي عادة بطرح القضايا كأسلوب روائي اخترته لنفسي وأفضّل من خلاله ألا احتفظ بالمشاهدين حتى نهاية الفيلم فحسب وإنما أجعلهم يعيشونه حتى بعد انتهائه.

ولرخشان بني اعتماد، فيلم آخر باسم «سيدة ارديبهشت» يسلط الأضواء على قضية زواج أشخاص كبار أو متوسطين يواجهون معارضة أفراد أسرهم في مشاريع زواجهم، وفي هذه المرة فإن بطلة الفيلم، أرملة متوسطة في العمر يعارض ابنها الشاب زواجها للمرة الثانية.

وعرضت بني اعتماد طوال مسيرتها الفنية أفلاما سينمائية ووثائقية ناقدة للظروف الاجتماعية التي يعيشها الناس من مختلف الطبقات.

أجمل لقطات التأريخ السينمائي

من المخرجين الذين ظهروا بعد الثورة الإسلامية «مجيد مجيدي» مخرج فيلم «أطفال السماء» الذي ترشح لنيل جائزة أوسكار وحاز جوائز مهمة في مهرجان مونتريال الدولي.

والواقع أن كل أجواء الفيلم متأثرة بمعنويات أخ وأخته الصغيرين، حيث تشكل أحاسيسهم أساس الفيلم، وأحداث الفيلم حقيقية، وهناك أفلام كثيرة أخرجت حول الفقر، لكن «أطفال السماء» يختلف عنها جميعا، إذ يلقي الفيلم نظرة جديدة وأصيلة لهذه الظاهرة الاجتماعية، بحيث إن اللقطة الأخيرة لهذا الفيلم اعتبرت من أجمل اللقطات في تأريخ السينما بأسره.

ولا يخفى أن فيلم «أطفال السماء» هو الفيلم الإيراني الذي حاز إعجاب جميع الأمريكيين، إذ أثّرت العزة والعظمة الإنسانية التي يحملها الفيلم فيهم بشدة.

ولقد أبدى المشاهدون ردود فعل إيجابية تجاه الفيلم نتيجة تأثرهم الشديد به، على الرغم من الإمكانات التكنولوجية البسيطة المستخدمة لإنتاج هذا الفيلم الذي أكد أن لغة الفطرة تتجاوز الحدود وأن مفردات الحب والفقر والعاطفة، مفردات عالمية تتمكن من قلوب البشرأينما كانوا من الكرة الأرضية.

ومن أفلام «مجيد مجيدي» الأخيرة، فيلم «صبغة الله» الذي فاز بالجائزة الكبرى في مهرجان مانيلا الدولي للأفلام السينمائية، كما فاز الطفل الإيراني المكفوف الذي قام بدور البطل في الفيلم بجائزة أفضل ممثل.

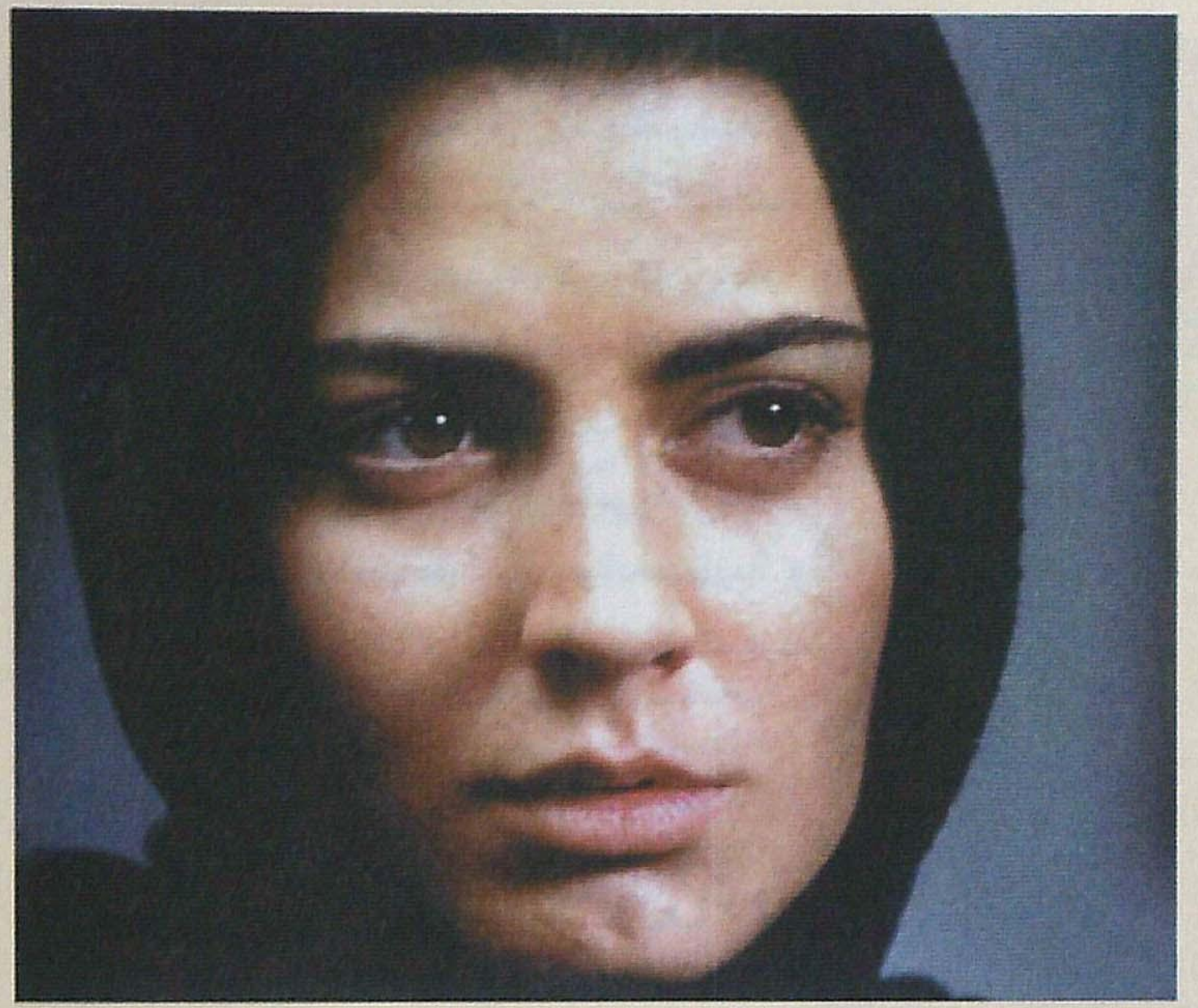
انعكاسات إيجابية

أبو الفضل جليلي، من المخرجين الشباب المبدعين في إيران، وتحظى أعماله بقيمة كبيرة جدا، في الأوساط الفنية، خصوصا أن له الحضور الدائم في المهرجانات الفنية العالمية، كما أن من مميزات أسلوبه، تناوله لقضايا الأطفال والفقراء والتركيز على معاني الإيثار والإنسانية عندهم على الرغم من الصعوبات التي يواجهونا ولا تفوتنا الإشارة إلى الطابع الوثائقي الواضح الذي يصنع غالبية أعماله.

أما المخرج «رسول صدر عاملي» فقد أخرج العديد من الأفلام، أبرزها فيلم «فتاة ذات الحذاء الكتاني» الذي حقق انعكاسات إيجابية في عدد من المطبوعات الأمريكية تدل على نجاحه بعد عرضه في أمريكا أخيراً، فقد كتبت «لوسن انجلز نيكلي»: يتحتم على المراهقين الأمريكيين المتبرمين دائما، من نفوذ كبار العائلة، مشاهدة هذا الفيلم الاجتماعي التربوي الإيراني، وتعيد قصة هذا الفيلم المتمثلة بهروب بنت مراهقة من البيت إلى الأذهان، قصة فيلم إيراني آخر هو «مذاق الكرز» بيد أن تردد فتاة الفيلم على مختلف محال طهران، يبدو جميلا جدا.

وكتب «كوين تامس» الناقد الأمريكي في لوس انجلوس تايمز: يجدر بنا دراسة جميع لقطات هذا الفيلم المتين والمؤثر الذي أخرج على أساس حادثة واقعية لأنه يعرض الواقع في إيران بإيقاع سريع، وقد راعى المخرج، العدالة والموضوعية في تصويره واقع الشرطة والآباء والمجتمع المحافظ في إيران، بطلة الفيلم الشابة تنجر إلى أحداث طويلة في طهران المزدحمة، وهي بعد رحلتها الطويلة تكتشف أنها بحاجة إلى الآخرين ولا تستطيع الاعتماد على نفسها فقط.

> ”أثبتت الأفلام الإيرانية، لغتها المتميزة ومحتواها الفني الرائع الذي يجعلها إنتاجا فريدا بين أنواع الصناعة السينمائية في العالم، ومحطا لأنظار النقاد والسينمائيين من مختلف البلدان ومنافسا صعبا في المحافل الدولية“



هموم المرأة في السينما الإيرانية

يستطرد الناقد الأمريكي قائلا: يعتبر الفيلم ترجمة دقيقة لحقيقة تقول إن السينما الإيرانية من أكثر أنواع السينما حيوية وأهمية في العالم.

ويضيف «صدر عاملي» فيلما ممتعا آخر إلى مجموعة الأعمال المثيرة والمتزايدة، فهو يموج بالصدق ويتناسب مع شخصيته المتميزة بصراحتها.

وعلى أثر النجاحات التي أحرزتها الأفلام الإيرانية الطويلة في المهرجانات الدولية، تصاعدت نهضة فنية في مجال الأفلام القصيرة أيضا واستطاع الفيلم الإيراني القصير أن يتبوأ مكانته اللائقة، وقد كان الفيلم القصير في إيران منذ نشأته يفتقر إلى العمل المؤسساتي الدقيق الذي يرعاه ويشرف على شؤونه، أما في السنوات الأخيرة فقد شهدت إيران، تأسيس اتحاد سينما الشباب الإيراني وإيجاد حركة دؤوبة يساهم فيها الشباب الموهوب في نواحي إيران كافة حيث دعمت وزارة الإرشاد الإسلامي هذه الحركة التي اتخذت اسم «سينما المستقبل» وطوال السنتين الماضيتين بلغ كم وكيف الأفلام الإيرانية القصيرة في إيران درجات لم يسبق لها مثيل.

وكان من الطبيعي أن تنعكس هذه الحركة على الصُعُد الأجنبية، وأن ترتقي الأفلام الإيرانية القصيرة إلى أقسام المسابقة في المهرجانات العالمية، وتنال الجوائز الأولى هناك.

السينما الإيرانية والمشاركة الخارجية

إن السياسة الجديدة للسينما الإيرانية تتركز، إضافة إلى استمرار المشاركة في المهرجانات الدولية و تفضيلها لإقامة أسابيع للأفلام الإيرانية في مختلف بلدان العالم وإيجاد سوق دولي للفيلم الإيراني، ومن هنا فإن السينما الإيرانية ستشهد في المستقبل القريب تطورا مكثفا في الخارج، لأن السينما هي إحدى أهم الوسائل لتحقيق التبادل الثقافي مع شعوب وثقافات العالم المختلفة من أجل خلق مناخ ثقافي عالمي إنساني يحترم القيم الأخلاقية التي تنظم حياة البشر وسلوكهم الاجتماعي.

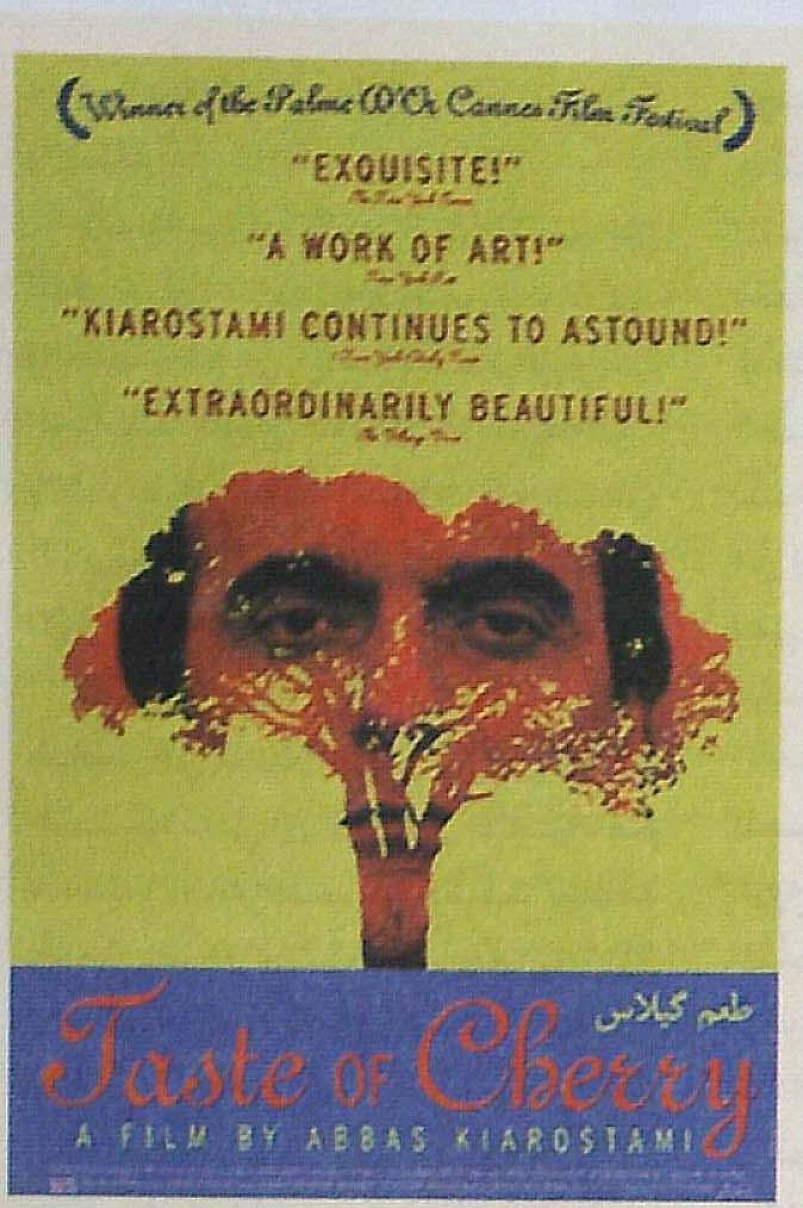
ومرة أخرى أثبتت الأفلام الإيرانية، لغتها المتميزة ومحتواها الفني الرائع اللذين يجعلانها إنتاجا فريدا بين أنواع الصناعة السينمائية في العالم، ومحطا لأنظار النقاد والسينمائيين من مختلف البلدان، ومنافسا صعبا في المحافل الدولية للفن السابع.

فبعد سلسلة طويلة من النجاحات العالمية، كان أهمها السعفة الذهبية لـ «مذاق الكرز» في كان ١٩٩٧، وجائزة هيئة النقاد الخاصة لفيلم «السبورة» والكاميرا الذهبية لفيلمين إيرانيين في كان ٢٠٠٠. أهدى مهرجان البندقية العالمي، أكبر جائزة في المهرجان «الأسد الذهبي» لفيلم «الدائرة» الإيراني من إخراج جعفر بناهي.

أما الجوائز الثلاث الأخرى التي حققتها السينما الإيرانية فكانت للفيلم الأول الذي أخرجته «مرضية مشكيني» بعنوان «يوم أصبحت امرأة» حيث نال جائزة «سينما المستقبل» وجائزة «اليونيسيف» وقد عبر أحد النقاد عن هذا الفوز الكبير وما سبقه بالقول إن عام ٢٠٠٠، هو عام السينما الإيرانية.

ويذكر أن فيلم «الدائرة» هو ثالث أفلام جعفر بناهي بعد «البالون الأبيض» و«المرآة» وتتناول قصة معاناة وظروف صعبة تمريها ثماني نساء، أما المخرجة الإيرانية الشابة «سميرا مخملباف» التي فازت هذا العام بجائزة في مهرجان كان عن فيلم «السبورة»، كانت عضوا في هيئة تحكيم مهرجان البندقية الأخير، وكان مهرجان لندن قد أهدى جائزته الرئيسة للمخرجة مخملباف عن فيلمها «التفاحة»ش

وفي الشهر المنصرم، استضافت بيروت، أسبوع السينما الإيرانية، ليقدم على مدى أيام، أهم الأفلام الإيرانية التي عُرضت في مهرجانات عربية وعالمية ونالت عدة جوائز، ومنها «راكب الدراجة» للمخرج محسن مخملباف و«هامون» للمخرج داريوش مهرجوئي و«أطفال السماء» للمخرج «مجيد مجيدي» و«الممثل» لمخملباف، و«التفاحة» لسميرة مخلمباف و«أسطورة آه» لتهمينة ميلاني و«الخمار الأزرق» لرخشان بني اعتماد، و«ربما في وقت آخر» لبهرام بيضائي ◆



تحتل أفلام المخرج عباس كيارستمي مكانة، فريدة في السينما العالمية، واعتمادا على استخدامه لأساسيات سهلة التنفيذ يقوم المخرج بخلق روائع فنية نادرة، تحمل بداخلها نوعا خاصا من التناقض الغريب، والذي يخترق الحدود السينمائية بواسطتها. لطالما أبهرت أعماله على الشاشة الفضية جماهير، المهتمين سواء محليا أو عالميا. إن فيلمه السابق (طعم الكرز)، الذي حاز جائزة «السعفة الذهبية» في «كان» عام ١٩٩٧، كان تجسيدا للعلاقة بين الموت والحياة، وشكل له شخصيا نقطة تحول مهمة في مسيرة حياته العملية، التي ستجعله يحصد المزيد من الجوائز إن استمر على هذا المنوال.

فيلمه الأخير «سوف تحملنا الرياح» يبرز الصفات والأمكنة نفسها التي اعتاد إبرازها كمحور في معظم أفلامه السابقة، لذلك فإن الفيلم يحمل العبق الخاص بعباس كيارستمي .

يتعرض الفيلم ، لنقاط سياسية حساسة، وتدور أحداثه في قرية صغيرة في الجزء الكردي من إيران. نهاية الفيلم متروكة لذهن وتخمينات المشاهد الذي اعتاد على نمط عباس كيارستمي في كل أعماله.

الكويت - ميس العثمان

نفى عن أفلامه تهمة الرسالة السياسية !

عباس كيارستمي: مشاكل البشر مادة خصبة لأي فيلم سينمائي

عباس كيارستمي ليس فقط من أهم صناع الأفلام في إيران بل إنه ذلك المخرج الذي حاز جائزة النقاد العالمية. وفي حديث أدلى به المخرج الياباني أوكيرا كوروساوا للصحافة يمتدح فيه عباس كيارستمي ، يقول: «لقد حزنت حين علمت بنبأ وفاة «ساتياجيت راي» وكنت محبطا جدا، لكنني حين رأيت أفلام كيارستمي، شكرت الله لأنه أهدانا شخصا آخر ليسد مكانه».

على الرغم من أن كيارستمي كان قد اشتهر في الشرق الأوسط كصانع للأفلام مع بداية التسعينيات مع أفلامه Close-up و Through The Olive Trees، غير أنه كان يقدم أوائل الأفلام في إيران لمدة عقدين من الزمان.

ولد هذا المخرج في ٢٢ يونيو ١٩٤٠ في طهران، وقد كان شغوفا بالفنون منذ سن مبكرة، لذلك نال جائزة في مسابقة للرسم وهو لم يكمل الثامنة عشرة، ثم التحق بكلية طهران للفنون الجميلة، وعمل مصمما في فترة الستينيات في شركة للإنتاج الإعلاني والتجاري، ومصمما للملصقات الإعلانية كذلك، وفي كتابة وتصميم مانشيتات الأفلام، وعناوين كتب الأطفال.

وفي مقابلة أجريت معه حول فيلمه Through the olive trees يتطرق إلى الخصوصية التي حظي بها هذا الفيلم ويعطينا نظرة متعمقة ومتأملة في شخصيته ورؤيته كمخرج. وبسؤاله عن مدى تأثر الناس بما يعرض في السينما من قصص ونصوص يجيب : لنكون صادقين، يجب أن نؤكد على أن تأثر القرويين بما تعرضه السينما أقل بكثير من سكان المدينة، وذلك لسبب بسيط هو قلة تعرضهم لتلك الأفلام، أيا كان نوعها، على عكس سكان المدن الذين يواظبون بشكل شبه مستمر على مشاهدة وحضور الأفلام السينمائية أيا كانت.. إن أهم نقطة في اعتقادي الشخصي، هي أن يتأثر الإنسان بما يراه على الشاشة، بشكل يجعله متيقظا ومتفتح الذهن وقادرا على الانطلاق مع خياله ليأخذه بعيدا، وأن يصل به إلى اللامحدود، تلك هي المهمة الرئيسية لأي فيلم يعرض على الشاشة، وكنتيجة لذلك فإن أحد أمرين هو ما سيحدث:

فإما أن تؤكد له الفكرة المفروضة عليه أن حياته ملؤها البهجة، وأنه راض تماما عنها إذا ما قارنها بالحياة السيئة لغيره، وإما، أن تنبهه الفكرة إلى أن حياته من السوء بحيث لا يحتملها ويعمل على تغييرها نحو حياة أفضل، وأنا كمخرج مهتم جدا بحياة الناس والصعوبات اليومية التي تواجههم.

وحول ما يشاع عنه من أن أفلامه غالبا ما تعكس حياة البسطاء من الناس، والفقراء منهم خاصة وهذا بحد ذاته يعد نادرا هذه الأيام فيقول: «غالبا ما أستقي موادي وأفكاري من البيئة المحيطة بي، فحينما أترك منزلي في الصباح الباكر يكون هؤلاء هم أول من أتواصل معهم في حياتي خارج المنزل، وأومن بأن أي فنان غالبا ما يستقي مواده ممن حوله. إن مشاكل بني البشر وحياتهم هي دائما المادة الخصبة الضرورية لإنتاج أي فيلم، لذلك فإن اتصالي بالناس لم ولن ينقطع أبدا.

في كل مرة أغادر القرية التي صورت فيها أحد أفلامي السينمائية، أكتشف أن هناك عددا كبيرا من المواضيع التي لم أقم بتغطيتها، وأنه من الصعب علي نسيان أولئك الناس، لذلك فإنني بعد مغادرتي القرية التي صورت فيها (طعم الكرز) قررت تصوير فيلم آخر عن القرية نفسها، وقد تتساءل عن الهدف من تصوير فيلم يتحدث عن فيلم، فأقول لك إنه لم يكن في تصوري أبدا أن أفعل ذلك، غير أن الهدف الرئيسي هو أن أحكي قصة معينة عن تجربتي العملية في تلك القرية».

> ”أفلامه تعكس حياة البسطاء من الناس، ونهاياتها تترك للمشاهد فرصة التخمين، ولايلزم أحدا بنهايات معينة للأحداث“

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

لقد عُرف عن عباس كيارستمي ولعه بالرسم والفنون بشكل عام، حتى أنه نال جائزة في الرسم وهو في سن مبكرة، وحول حبه للرسم يقول: «لقد درست الرسم في المدرسة لكنني لا أطلق على نفسي لقب «رسام» حتى ولو كنت أرسم بشكل جيد، وحينما يطلب مني البعض تقييم رسوماتهم أقول لهم إن الأهم من ذلك هو شعورهم وارتباطهم برسوماتهم، وأيضا المتعة من وراء ارتباطهم بنشاط فني بحد ذاته يجب أن تمثل لهم الكثير، وليس فقط ما تظهره اللوحة الفنية المرسومة. لقد عودت نفسي على أن أرى الطبيعة بمنظار فني، حتى وأنا أركب سيارة الأجرة، أنظر إلى الشباك، لأنني أتأمل المناظر الطبيعية بشكل معين، وأحاول أن أحيط أي منظر ببرواز يحدده، هكذا أنتج معظم أفلامي ومعظم الصور الفوتوغرافية، وأرى أن الرسم نوع من الهروب من رتم الحياة المتشابه والروتين اليومي.

من الناحية العملية فإن عباس كيارستمي يفضل التعامل مع فريق التصوير نفسه في كل مرة، إلا أنه يخشى أن تختلف الآراء في فريق العمل من شخص لآخر، فبعضهم يرى أن العمل معه ممتع، ويرى الآخرون أن الشروط والقوانين التي يضعها تشكل ضغطا عليهم، وقد يهرب معظمهم إلى مخرج آخر، أبسط في طلباته وأوامره!، أما هو فيؤكد أنني أعمل جهدي للاحتفاظ بفريق العمل نفسه في كل مرة ...».

أما عن ظروف شهرته وسرعة انتشار فيلمه «طعم الكرز» عالميا وحصوله على جائزة «السعفة الذهبية» في مهرجان «كان» فيقول: «لقد كان فيلما صعبا للغاية، وردود الأفعال كانت أفضل بكثير مما توقعت، وأعتز بعملي هذا اعتزازا كبيرا، ورحبت ولا أزال بكل ردود الأفعال السلبية والإيجابية على حد سواء، فأنا لا شك أستفيد الكثير من النقد أيا كان نوعه».

يشتكي الكثيرون من متابعي أفلام المخرج عباس كيارستمي من نهايات أفلامه، حيث يرى البعض أن تلك النهايات تترك المشاهد مشوشا إلى حد ما، فهي مفتوحة، متروكة لذهن المشاهد، ويرد عباس كيارستمي قائلا: «في فيلم «طعم الكرز» كانت النهاية غريبة بعض الشيء وقد تلقيت عددا من التعليقات حول ذلك، بعضها يدور حول المشهد الأخير والسيد «بادي» بطل الفيلم، الذي يشرع بالانتحار، ومع ذلك فإنه يقوم بتدخين السيجار مع نهاية الفيلم، الفكرة التي كنت أود إيصالها هي، أن الحياة مستمرة حتى من دون السيد «بادي» وأن الطبيعة ستكمل سيرها، إن من يفكر بالانتحار

عباس كيارستمي والسعفة الذهبية

يؤمن بأنه ينتقم من المجتمع والحياة والطبيعة وكل شيء، لكنه لا يدري أن سير الحياة لن يختل نتيجة لانتحاره، وأن أحدا لن يفتقد وجوده فيتعطل بذلك رتم الحياة المستمر. لقد كنت متخوفا من إنهاء المشهد بمجرد أن يرقد السيد «بادي» في قبره بعد انتحاره، لأن ذلك سيترك انطباعا سيئا ومحزنا لدى الجمهور، وهو ما لا أحبذه في نهايات الأفلام عموما، وكما تقول الجدات في نهاية حكاياتهن لنا قبل النوم: «إنها مجرد قصة»! حتى لا نشعر بالحزن والانقباض.

وبسؤاله عن السبب في عدم اهتمام معظم السينمائيين الشرقيين بالموسيقى التصويرية للأفلام بالقدر نفسه الذي يوليه نظراؤهم الأجانب في مختلف دول العالم، قال: «إن الموسيقى بحد ذاتها فن، وتمد أي عمل فني بالقوة وبفيض من العواطف، فهي تتحكم بإحساس المشاهد وتنقله من مشهد الحزن إلى مشهد الفرح، ومن مشهد الإثارة إلى الصمت والسكون، لذلك أحرص على انتقاء الموسيقى المناسبة لكل مشهد وأوليها أهمية خاصة في أعمالي الفنية».

من الجدير ذكره أن قصة فيلمه الأخير (الرياح سوف تحملنا) موجهة للمشاهد الباحث عن البساطة في طرح القصة واللقطات الفوتوغرافية الجميلة الهادئة، فالفيلم يأخذ المشاهد إلى عالم جميل وغريب بعض الشيء، ويبحث في أصول وجذور مجموعة من البشر انتقلت من مدينة طهران لزيارة قرية صغيرة في الجزء الكردي من إيران بحثا عن شيء ما، وكعادة المخرج كيارستمي، فإن هذا «الشيء» الذي تبحث عنه تلك المجموعة يُترك مجهولا لفترة من الوقت بحيث يترك الفرصة للمشاهد للتخمين والتخيل بينما تنتقل لقطاته ما بين الحقول الزراعية والريف الإيراني. وقد صرح كيارستمي قائلا: «إنني أحبذ الأفلام التي تعتمد في تخمين حبكتها على المتلقي، لذلك تراني أترك الفرصة للمشاهدين ليشاركوني ربما في إخراج الفيلم من خلال تخيلهم للمرحلة التالية من الأحداث ...».

لقد أعطى عباس كيارستمي أهمية بالغة في فيلمه الأخير للأحداث الروتينية، التي تحدث دائما ويوميا في الريف والقرى الصغيرة، مثل حلب الأبقار وشرب الشاي وحتى اعتناء نساء القرية بترتيب ونظافة المنزل منذ الصباح الباكر.

وكما في معظم أفلامه فإنه لا يعتمد على ممثلين محترفين، فقد استعان ببعض سكان تلك القرية ممن لم يشاهدوا ولو عملا واحدا من أعماله!

لقد اعتمد على أناس بسطاء من تلك القرية التي صور فيها لقطات فيلمه هذا، وعلى الرغم من بعدهم عن صناعة الأفلام، فإنهم لم يخجلوا أبدا من مواجهة الكاميرا!

«لقد كانوا يؤدون أدوارهم بتلقائية وبشكل طبيعي جدا»، هذا ما قاله كيارستمي حول هؤلاء الممثلين في فيلمه الأخير «الرياح سوف تحملنا».

وينفي كيارستمي أي رسالة سياسية، قد يكون الفيلم تضمنها، ويقول بهذا الشأن: «إذا لمس المشاهد أي رسالة ذات فحوى سياسية، فهذا يعود إلى نظرته الذاتية، لكن تضمين الفيلم رسالة ذات منحى سياسي لم يكن أبدا من اهتماماتي» ◆

مشهد من البالونة البيضاء

الدنيا لا شيء، ونحن لا شيء خيال ونوم ونحن حيارى.

هكذا ينظر جلال الدين الرومي إلى الوجود فلايرى هذا العالم إلا حلما، والحياة عنده مثل تجوال في الحلم، من خلال حلقات الرقص الصوفي المعبر عن حركة الوجود، فكل حركة في الكون هي رقص، وتمثل حركة الرقص الدورانية المحورية حركة الحياة. وعندما يبذل الصوفي وهو في حالة الرقص نفسه، فإنه يكون مندمجا في الحياة الإلهية، مصدر كل حركة في الوجود.

ولعل جعفر بناهي المخرج الإيراني المبدع استلهم فكرة فيلمه «الدائرة» من حركات جلال الدين الرومي الدورانية ليرسم من خلالها معاناة ومحن المرأة المكافحة في كل أرجاء المعمورة.

إيران - سمير أرشدي

فيلمه عرض في ٢٩ دولة ورشح للأوسكار

جعفر بناهي يخترق «الدائرة»

بدأ مشواره الفني مخرجا تلفزيونيا، تأثر بأعمال أستاذه القدير عباس كيارستمي واستمر بجهوده الدؤوبة ليكون مساعدا لكيارستمي في فيلم «تحت أشجار الزيتون» وسلك الطريق نفسه الذي سلكه زميله بهمن قبادي الذي استطاع هو الآخر أن ينهل من معين كيارستمي ماء عذبا لا ينضب، ساعده في بناء أفلام متميزة حصدت جوائز عالمية في فترة قياسية.

«البالونة البيضاء» باكورة أعمال المخرج القدير جعفر بناهي الذي نُفذ بناء على سيناريو معلمه عباس كيارستمي حيث برهن جعفر في بالونته بأنه الأبرز في متابعة طريق أستاذه، وكان للفيلم مشاركة واسعة في المهرجانات الدولية وهو أول فيلم إيراني ينال جائزة الكاميرا الذهبية في مهرجان كان الدولي.

في «البالونة البيضاء» اقتبس التلميذ جعفر فن المهنة وسرها من فيلم أستاذه المعروف «أين بيت الصديق؟» وهو فيلم يعالج هموم الطفولة وقضاياها أكثر من كونه فيلما موجها للأطفال، وكان مرشحا لنيل جائزة الأوسكار إلا أن الظروف السياسية وموقف الكونجرس الأميركي من الجمهورية الإسلامية الإيرانية آنذاك حال دون مشاركة الفيلم في الأوسكار.

هذه البداية الراقية جعلت جعفر يعيش هاجسا صعبا في مواصلة مشواره لأن «البالون البيضاء» يعتبر حسب رأي النقاد أفضل إنتاج للسينما الإيرانية المعاصرة. وإن عباس كيارستمي الأستاذ اعترف أن تلميذه الشاب جعفر لا يمكن أن يقدّم فيلما سيئا في المستقبل.

هذه الشهادة الجريئة التي يعتزّ بها جعفر دفعته لإنجاز «المرآة» الذي حصد الجائزة الذهبية في مهرجان (لوكارنو) ثم انطلق من هناك إلى طوكيو ومونتريال وستوكهولم وبلجيكا وسنغافورة واسطنبول وساو باولو لينتهي به المطاف في واشنطن وليجمع في سلته كما هائلا من الجوائز وشهادات التقدير والإعجاب من قبل مشاهدي مرآة جعفر بناهي.

وإثر فوز الرئيس خاتمي في الانتخابات الرئاسية في مايو ١٩٩٦والتطورات الفكرية والفنية التي تزامنت مع هذا الحدث راح جعفر بناهي يفكر بأطروحة جديدة لأفلامه تتجاوز عالم الأطفال وبراءتهم ونقائهم، فبدأ يفكر بتحديات المرأة ومايعتري طريقها من عقبات، واختمرت في ذهنه فكرة معالجة نساء الشوارع حيث كلَف مساعده في الإخراج كمبوزيا برتوي بتدوين وكتابة سيناريو الفيلم الذي قدمه إلى قسم الشؤون السينمائية في وزارة الثقافة والإرشاد الإسلامي ليُصنف الفيلم في الدرجة الثالثة.

وكان من الطبيعي أن يستاء جعفر من هذا الحكم الذي لم ينصفه في الدائرة التي رسمها بألوان صاخبة وجريئة وعنيدة.

مدير الرقابة السينمائية نصح جعفر بناهي بأن يُخرج فيلما على نسق «البالونة البيضاء»، ويمسح الدائرة من مخيلته، إلا أن جعفر رفض أن يرجع إلى الوراء أربع سنوات ويكرر نفسه ويراوح في محله، مؤكداً أن «البالونة» لم يكن سوى مسودة تعلّم من خلالها القراءة واللغة السينمائية المتميزة واجتاز البالونة إلى (المرآة) ليتألق في الدائرة ويواصل عمله الإبداعي في دنيا الفن السابع.

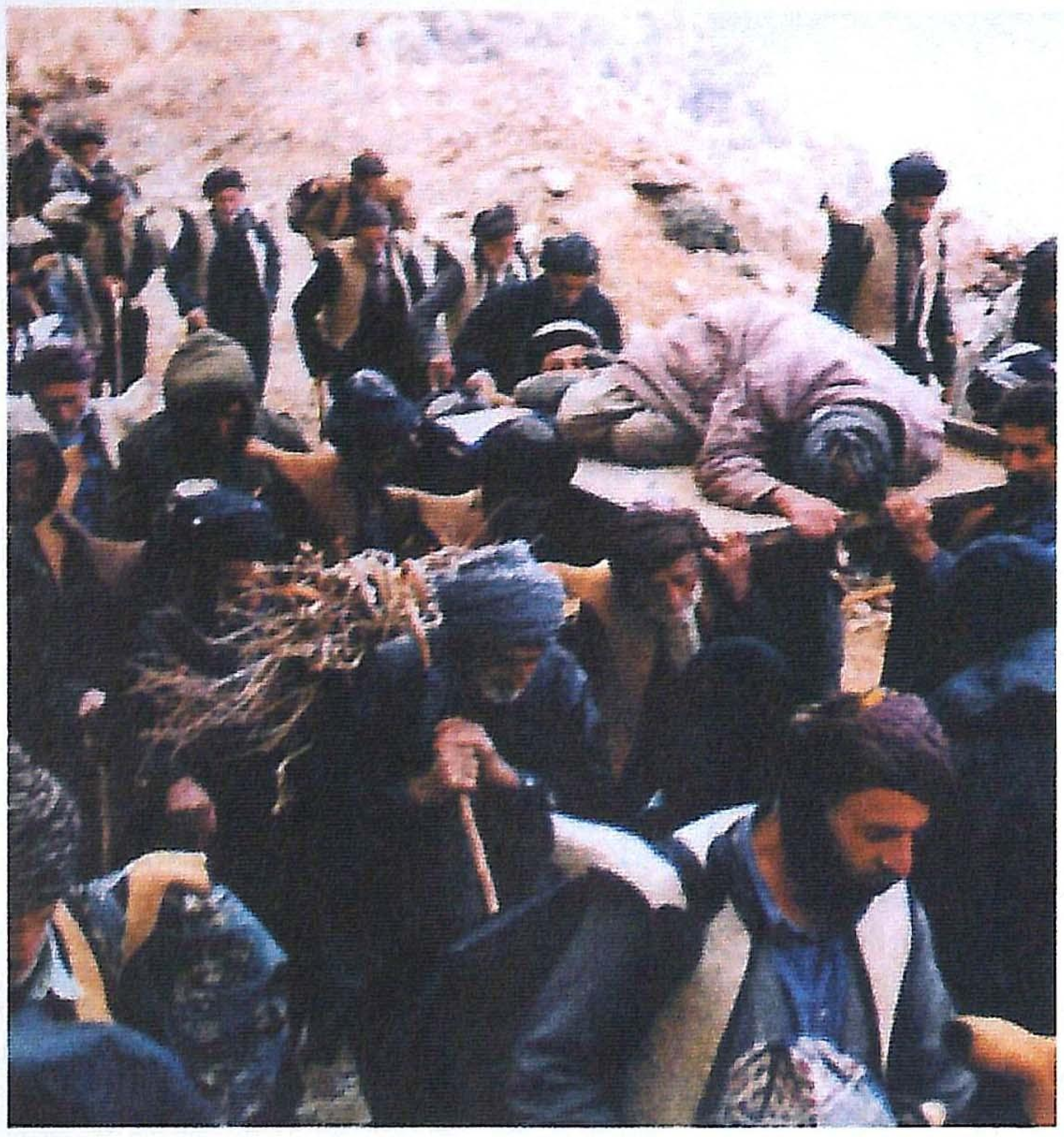
رفض بناهي رأي مدير الرقابة الذي حاول إقناعه بأن المجتمع الإيراني لا يستوعب أفلاما كالدائرة، واضطره الأمر إلى لقاء زميله المخرج سيف الله داد الذي يشغل منصب نائب وزير الثقافة للشؤون السينمائية في إيران حيث تمخض اللقاء عن مصالحة ودية وافق على أثرها نائب الوزير الإيراني على إنتاج فيلم الدائرة، وعين جعفر بناهي عضوا في لجنة التحكيم لمهرجان أفلام الأطفال في أصفهان. وبعد انتهاء عمليات التصوير وإعداد الفيلم للعرض السينمائي خشي المسؤولون في وزارة الثقافة أن يتسبب عرض الفيلم في تقليص رصيد الإصلاحيين وتحجيم دورهم في الساحة السياسية الإيرانية وامتنعوا عن الموافقة على عرض الفيلم في صالات طهران، إلا أن المخرج المبدع استطاع أن يحصل علي موافقة حكومية ليكون الفيلم ممثلا للجمهورية الإسلامية الإيرانية في مهرجان فينيسيا الدولي، ونال هناك إعجاب النقاد الذين اعتبروه قمة الإبداع السينمائي الإيراني، وحصل على جائزة الأسد الذهبي وجائزة اليونيسيف وجائزة الكنيسة الكاثوليكية العالمية وجائزة النقاد السينمائيين في إيطاليا وهو الفيلم الوحيد الذي يحصل على كل هذه الجوائز في تاريخ المهرجانات الإيطالية.

ومن إيطاليا سافر إلى أميركا الشمالية وكندا وأوروبا ولايزال يدور في أرجاء العالم حيث عرض حتى الآن في تسع وعشرين دولة، وتمت دبلجته وترجمته إلى عدة لغات.

يقول جعفر: إن الدائرة تجسّد معاناة المرأة في كل بقاع العالم ولا تتناول بالضرورة أوضاع المرأة الإيرانية، فالمرأة بل والرجل أيضاً محاصران في حياتهما بدوائر قد تضيق هنا وتتسع هناك.

يبدأ الفيلم بولادة بنت لا تجد من ينتظرها، امرأة حامل تهرب من السجن وتحاول عبثاً إجهاض وليدها، والأخرى تبحث عن مأوى لطفلها فتتركه على قارعة الطريق، والثالثة تجرها الظروف القاسية إلى الرذيلة والبغاء ثم يجتمعن كلهن في نهاية الفيلم ليشكلن دائرة مغلقة ◆

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com


من فيلم «اللوحات السوداء»

سميرة مخملباف واحدة من زهرات السينما الإيرانية الطالعات. وعلى الرغم من صغر سنها، فإن أفلامها تنبئ بموهبة تتجاوز مقياس الخبرة، وتؤكد أن السينما الإيرانية تستكمل طريقها نحو عالمية بدأت خطواتها الأولى على يد مخملباف الأب، وعباس كيارستمي.

فيلمها الروائي الأول (التفاحة) حصد العديد من الجوائز، فأعطى لاسمها رنينا خاصا وحمّلها مسؤولية كبيرة وهي ما تزال بعد على خط البداية.

ثم جاء فيلمها الثاني (اللوحات السوداء) مؤكدا لموهبة وجدية هذه المخرجة الصغيرة، وبخاصة عبر موضوعه الذي اختارته من منطقة تثير الكثير من الحساسيات والجدل.

غالب درويش - لندن

في «اللوحات السوداء» لسميرة مخملباف

الحرف يعني الوطن أحيانا

فيلم BLACKBOARDS اللوحات (السبورات) السوداء هو الفيلم الطويل الثاني للمخرجة الإيرانية الشابة سميرة مخملباف (٢٠ عاما) والمنتج عام ٢٠٠٠، والذي يستحوذ حاليا على اهتمام المشاهدين في بريطانيا إذ يعرض في ست صالات في عموم بريطانيا، أربع منها في لندن، بعد أن كان هذا الفيلم قد حاز حتى الآن ثلاث جوائز سينمائية، الأولى جائزة لجنة التحكيم في مهرجان كان الماضي (مناصفة مع الفيلم السويدي (أغان من الطابق الثاني) والثانية الجائزة الكبرى لمحكمي الفيلم الأمريكي في لوس أنجلوس والثالثة الجائزة الخاصة لمتحف الفنون الجميلة في بوسطن لمحسن مخملباف (والدها) كاتب سيناريو الفيلم، وكان فيلمها الأول (التفاحة) عام ١٩٩٨ حصدت من خلاله جوائز سينمائية عدة، وشهرة واسعة تتجاوز بكثير مجرد إنجازها لفيلمين متميزين.

سميرة كانت قد ظهرت لأول مرة في فيلم (الدراجات الهوائية) لوالدها محسن مخملباف وعمرها ثمانية أعوام لتأخذ طريقها في عالم السينما إذ درست السينما بين العامين ١٩٩٤ - ١٩٩٧ في مدرسة خاصة قبل أن تقدم عام ١٩٩٧ على إخراج فيلمين قصيرين، (صحراء) وهو من أفلام الخيال العلمي والفيلم الوثائقي (مدرسة الفن) وبعد عام واحد أخرجت أول أفلامها الطويلة (التفاحة).

موضوع فيلم «اللوحات السوداء» هو معاناة الأكراد، أكراد إيران والعراق، لهذا فإن لغة الفيلم هي الكردية وليست الإيرانية، والقصة تدور في محورها العام حول مجموعة من المعلمين القرويين الذين يحملون اللوحات (السبورات) السوداء فوق ظهورهم ويجوبون بين القرى والطرقات الجبلية الوعرة والخطرة بحثا عمن يعلمونه القراءة والكتابة مقابل أجور بسيطة أو حتى مقابل لقمة تسد رمقهم.

يبدأ المشهد الاستهلالي لفيلم اللوحات السوداء بلقطة واسعة لطريق جبلي مقفر والرياح هي التي تشكل الموسيقى التصويرية للمشهد، ثم نفاجأ بمجموعة من المعلمين الجوالين يحملون اللوحات (السبورات) السوداء على ظهورهم لتبدو مثل أجنحة غريبة، وفي أول إيحاء تبثه المخرجة عن مدى المخاطر التي يتعرض لها هؤلاء المعلمون بل والأكراد بصورة عامة هو هروبهم عند سماعهم هدير طائرة هليكوبتر تتعقب القرويين فيختفي الجميع محتمين بلوحاتهم كأنها الملجأ الآمن. قبل أن يتفرق المعلمون كل في اتجاه بحثا عن حظه، يطلون لوحاتهم بالطين كي لا تعكس أشعة الشمس ولا يتم رصدهم من قبل حرس الحدود أو الجنود.

تتبع المخرجة مسار اثنين من المدرسين فقط هما ريبوار (بهمن كوبيدي) وسعيد (سعيد محمدي) بينما يتفرق الآخرون في اتجاهات مختلفة. يختار ريبوار تسلق الجبل إلى القمة ويذهب سعيد الذي تتوقع أمه أن يكون طبيبا في يوم من الأيام باتجاه قرى الوادي.

وسيتابع السيناريو خطى ريبوار وسعيد في لقطات متقاطعة ومتتابعة في آن واحد إذ سيلتقي ريبوار بعد قليل بمجموعة من الصبية الذين يحملون الصناديق على ظهورهم فيعترض ريبوار طريقهم عارضا عليهم خدماته التعليمية ولكنهم يطلبون منه التنحي عن طريقهم فهم ليسوا سوى مجموعة مجندة لإحدى عصابات التهريب المحلية يقودهم صبي في عمرهم نفسه لكنه أكثر صرامة وتشدد بتوجيه الأوامر فهو الذي يستكشف الطريق وهو أيضا الذي يُقسم المجموعة إلي قسمين كل واحدة تذهب في اتجاه، هؤلاء لم يجيبوا عن أي سؤال ولا يعرفون إلى أين يمضون بالأحمال المهربة فوق ظهورهم.

أما سعيد فسوف يلتقي في أول رحلته برجل عجوز يعمل في ذر الحبوب فيطلب منه عندما يعرف أن الغريب هو معلم قرأ رسالة كانت قد وصلت إليه منذ زمن لا يعلمه من ابنه في العراق من غير أن نعرف فيما إذا كان إبنه أسيرا أو مقيما هناك، والرسالة لسوء حظ سعيد مكتوبة باللغة العربية فيتظاهر سعيد بقراءتها على الرغم من عدم معرفته أي شيء من العربية، ويطمئنه أن ابنه بخير ويبلغ تحياته له ولأمه ولإخوته ثم يمضي بين القرى باحثا عن أي تلميذ مهما كان عمره حتى لو كانت امرأة عجوزا لكن الأبواب والشبابيك تغلق في وجهه ولا يجد من يصغي إليه أو حتى من يمنحه شيئا من الطعام أو الماء، فأكثر من يخشى سكان القرى هم الغرباء الذين قد يكونون جواسيس للحكومة وهذا ما يوضحه الصبية للمدرس ريبوار عندما تنشأ علاقة ثقة بينهم وبينه بسبب تضحيته بنصف لوحته السوداء لصناعة جبيرة لساق صبي كُسرت إثر سقوطه من منحدر جبلي مع بضاعته، فنرى أن غالبيتهم يعترفون له بأنهم يتلقون دروسهم في القراءة والكتابة في مدرسة القرية، بعد أن كانوا قد أخبروه بأنهم لا يجيدون القراءة والكتابة، وأن لا مدرسة في القرية، وعندما يسألهم عن سبب إخفائهم هذه المعلومة يوضح كل واحد منهم أن أمه أنذرته بعدم التحدث مع أي غريب، ولم يقل أي منهم إن أباه أنذره وفي ذلك إشارة إلى أن الأمهات هن المسؤولات عن إدارة البيوت بسبب غياب الآباء لموت بعضهم أو انشغالهم إما بالقتال واما بالتهريب.

خشية الغرباء تسد الطريق بوجه المعلم سعيد، الذي يجد بالصدفة نفسه وسط مجموعة من الأكراد العراقيين وهم في طريق عودتهم إلى قريتهم التي كانوا قد هجروا منها بسبب الحرب، كل من في هذه المجموعة هم من كبار السن من الرجال باستثناء وجود امرأة واحدة مع طفلها وعدم وجود أي شاب بينهم له مغزاه أيضا وهو أن الشباب إما أن يكونوا قد هربوا من أيدي السلطات المحلية أو مشغولين في القتال، ومع أننا لا نرى في الفيلم أي مشهد حرب أو قتال لكننا نستدل عليه من خلال آثار الحرب من قذائف أو أسلاك شائكة ونسمع فقط أصوات إطلاق الرصاص أو هدير محرك الهليكوبتر. يعرض سعيد خدماته على المجموعة المهاجرة بغرض تعليمهم لكن لا أحد يصغي إليه فالكل مشغول بهمومه باستثناء رجل عجوز يقول له: ماذا سندفع لك؟! ليس معنا حتى ما نأكله، لكن سعيد يبقى مصرا على السير معهم من غير أن يعرف إلى أين هم ذاهبون وتقوده الصدفة للزواج من المرأة الوحيدة ابنة الشيخ المريض وتكون لوحته السوداء (وهي كل ما يملك) مهر العروس التي لم ولن يلمسها لكنه يأمل بأن يعلمها بعض القراءة والكتابة فيبدأ درسه الأول معها بجملة (أنا أحبك) لكنها لم ولن تصغي إليه وفي المرة الوحيدة التي تتحدث معه تقول له «إن حياتي قطار يصعد إليه الرجال وينزلون منه لكن لا مكان في حياتي إلا لابني» وتصده عنها نهائيا.

وحظ المعلم ريبوار ليس أفضل من سعيد وسوف نرى أن مصيره أكثر تعاسة من مصير زميله، فهو على الرغم من عثوره بين مجموعة الصبية المهربين على صبي يريد أن يتعلم القراءة والكتابة ويبقى مخلصا لهذه المهمة إلى حد المخاطرة بحياته ومواصلة مسيرته معهم ليس لشيء إلا أنه يريد أن يعلمهم القراءة والكتابة وتستعرض المخرجة هنا المخاطر التي يتعرض لها هؤلاء الصبية الذين يُقادون كالحيوانات إلى حتفهم لتهريب بضاعة لا يعرفون ما هي ولمن فنراهم تارة عند حافة منحدر جبلي خطر وأخرى يزحفون وسط قطيع أغنام هربا من أعين حرس الحدود وسيتكرر مشهد الزحف مع مجموعة المعلم سعيد في واحدة من أجمل اللقطات إخراجا وتصويرا، حيث يكون سعيد منشغلا وبإصرار على تعليم زوجته التي تقوده إلى حافة اليأس عندما يبدأ بمنحها درجة صفر «صفر لكِ صفر لي، صفر لوالدك، صفر لابنك» هنا يفاجأون بمجموعة كبار السن وهم يركضون بالاتجاه المعاكس هربا من رصاص الحرس الذي يطاردهم فتبدأ المجموعة بالزحف ونرى «سعيد» مع كل تلك الظروف مُصرا على إعطاء بعض الدروس للمرأة مستخدما لوحته السوداء كحجاب واق من أعين الحرس، وإذا كان سعيد ومجموعته قد نجوا من رصاص الدوريات فإن الأمر ليس كذلك مع المعلم ريبوار ومجموعة الصبية المهربين، ففي اللحظة التي يجيد فيها الصبي كتابة اسمه بعد جهد طويل تصطادهم بنادق حرس الحدود وتلقى المجموعة حتفها بمن فيهم المعلم ريبوار.

«ريبوار» خسر حياته من أجل أن يعلم صبيا واحدا كتابة اسمه، وسعيد فقد لوحته السوداء التي أخذتها المرأة كمهر مؤجل بعد أن تم الطلاق بينهما عند الحدود العراقية حيث عثرت المجموعة على طريق العودة إلى قريتها، والمخرجة لم تعرض لنا مشاهد قرية أو حقول بل مشاهد أسلاك شائكة وبقايا قذائف وأرض سوداء أحرقتها الانفجارات وسنرى في المشهد الختامي المرأة تحمل اللوحة السوداء فوق ظهرها وفوقها عبارة أنا أحبك التي كان سعيد يسعى إلى تعليمها لها وهي تنسحب وخلفها ابنها إلى عمق لقطة مظلمة مجتازة الأسلاك الشائكة.

لقد اشتغلت سميرة مخملباف بأسلوب السينما التسجيلية أكثر من أسلوب السينما الروائية، وكان التقشف عنصرا واضحا في العمل، التقشف في الوقت (مدة الفيلم ٨٤ دقيقة) إذ لم تتعمد مد الأحداث بل قدمتها مباشرة ومتتالية ولم تعط للمشاهد فرصة الاسترخاء إلا في بعض المشاهد الجبلية التي تستعرض طبيعة المنطقة والقرى.

وعلى الرغم من أن كل الذين لعبوا أدوارهم في هذا الفيلم ليسوا ممثلين بل من السكان المحليين، فإنهم أجادوا وأبدعوا في تجسيد كل الشخصيات وليس بإمكاننا القول إن هذا دوره مهم والآخر هامشي، ونعجب لقدرة المخرجة الشابة على إدارة كل هذه المجاميع البشرية وفي ظروف جغرافية وعرة وإدارة أبطال فيلم ليس لهم تجربة سابقة مع الكاميرا.

كما أن أسلوب التصوير هو الآخر ينتمي للسينما التسجيلية من حيث اللقطات العامة ثم القطع للقطة القريبة أو النصفية، ناهيك عن أن المخرجة لم تستخدم أي موسيقى تصويرية سوى صوت الطبيعة: الرياح، أصوات البشر، الأذان للصلاة، غناء المجموعة المهاجرة من غير موسيقى وهو غناء فيه الكثير من الحزن والحنين للأرض

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

بعد صراع طويل مع المرض. كانت فيه رمزا للتعفف والكبرياء والكرامة، انتقلت سعاد محمد حسني الخطاط إلى رحمة الله تاركة اسم «سعاد حسني» ليبقى إلى الأبد في سجل الخالدين مع أم كلثوم وعبدالوهاب وصلاح جاهين وأسمهان وصلاح عبدالصبور وحليم وصلاح أبوسيف والحكيم وغيرهم من الذين أثروا الثقافة والفن العربي في القرن العشرين.

علي أبوشادي - مصر

سعاد حسني

بلاغة الأداء.. من «نعيمة» إلى «الراعي والنساء»

فيلم اللقاء الثاني

لم يكن أحد يتخيل أن تلك الفتاة الجميلة، ذات الخمسة عشر ربيعا التي قدمها الشاعر الفنان عبدالرحمن الخميسي للمخرج هنري بركات لتلعب دور «نعيمة» في فيلمه «حسن ونعيمة» عام ١٩٥٨، ستصبح في الغد القريب... وعلى مدى أربعين عاما - حتى بعد أن توقفت، مضطرة، عن التمثيل - أفضل ممثلة أنجبتها مصر في الخمسين عاما الأخيرة من القرن الماضي.

رحلة طويلة، شاقة، كان جواز مرورها، فيها موهبة فائقة بلا حدود، وذكاء فطري، وتقديس للمسؤولية، وتوق عارم للمعرفة... وحضور متوهج وكاميرا عشقت وجهها الصبوح... دقيق الملامح، نادر التكوين، كما وصفه طبيبها بتناسقه البديع، حيث يتشابه تماما نصفا الوجه الأيمن والأيسر... على عكس معظم البشر... فقد حباها الله بتلك الخاصية الفريدة إضافة إلى سمرتها الرائقة، المتميزة، وحجمها الضئيل، وعينيها الصافيتين الصادقتين المفعمتين بالنبالة والكهرباء حينا، وبالضعف والهوان حينا آخر أو بالثقة والتحدي في أحيان أخرى. كانت هاتان العينان دائما مرآة عاكسة لشتى الانفعالات، قادرتين على النفاذ إلى وجدان المشاهد ناقلتين برهافة، مختلف المشاعر والأحاسيس لتصل إلى القلب مباشرة، كما وصفها عبدالوهاب، حين شاهدها في «حسن ونعيمة» - وهو من إنتاجه مع بركات - إنه الألق الداخلي الذي حماها طوال مسيرتها الفنية التي بدأتها مبكرة حين غنت وهي في الثالثة أو بعد ذلك بقليل في برنامج الأطفال الشهير في الإذاعة المصرية الذي كان يقدمه الإذاعي الكبير محمد محمود شعبان «بابا شارو»... لكنها تبتعد قليلا عن الفن لظروف عائلية، إلى أن يلتقطها الخميسي - بالصدفة - ويلمح تحت ثنايا الألم الدفين المرتسم على الوجه الجميل، الغارق في الهموم، روحا عذبة، تواقة إلى الخلاص من الواقع المؤلم المهين، فيساعدها على التعلم، ويمنحها - ويمنحنا - فرصة العمر، حين يصر على أن تكون بطلة الفيلم المأخوذ عن مسلسله الإذاعي الناجح «حسن ونعيمة»... لتنطلق سعاد حسني في سماء الفن محلقة، راسخة، مبدعة... رائعة.

لم يكن الطريق سهلا، فسماء السينما كانت محتشدة بالنجمات اللائي برعت كل منهن في حجز مساحتها كنجمة، في وعي المشاهدين... كانت هناك هند رستم وبرلنتي عبدالحميد وصباح وشادية وهدى سلطان إضافة إلى تحية كاريوكا وسامية جمال ونعيمة عاكف مع مريم فخر الدين وإيمان ولبنى عبدالعزيز وليلى فوزي وزبيدة ثروت وسميرة أحمد وزيزي البدراوي... وكان على الوافدة الصغيرة أن تبحث لها عن مكان على الأرض لا بين النجوم فتقنع بدور صغير في القصة الثالثة في «البنات والصيف» التي أخرجها فطين عبدالوهاب، وقام ببطولتها عبدالحليم حافظ حيث لعبت دور شقيقته بينما لعبت زيزي البدراوي دور البطولة!! لكن فطين بحسه الفني يدفع بها إلى المقدمة مرة أخرى في فيلمها الثالث «إشاعة حب» مع عمر الشريف، النجم اللامع، ويوسف وهبي في كوميديا خفيفة، تحقق نجاحا جماهيريا فقد لامست النجمة الصغيرة قلوب المشاهدين ببساطتها... وتلقائيتها... وحضورها المشع... لتنطلق في حماس بالغ، من جانبها، وانتهازية معتادة من جانب تجار السينما، فهي النموذج الجديد المختلف للبنت الشقية، التي تملأ الشاشة مرحا وبهجة، ودفئا وعذوبة، وتبدأ مرحلة الانتشار التي تنتشر فيها ستة وخمسين فيلما خلال عشرة أعوام (٥٩-١٩٦٩) تتوالى على شاشات العرض إلى أن تبدأ مرحلتها الثانية... مرحلة النضج والاختيار.

جاءت سعاد امتدادا طبيعيا لمدرسة الأداء التلقائي، غير القائم على دراسة أكاديمية، فقد نهلت، دون أن تدري، من نبع زينات صدقي وفردوس محمد وثريا فخري وعقيلة راتب وتحية كاريوكا وليلى مراد وهند رستم وهدى سلطان وغيرهن من نجمات الصفين الأول والثاني اللاتي امتلأت بهن الشاشة في نهاية الأربعينيات وطوال الخمسينيات، بالإضافة إلى أن جيل النجمات كانت غالبيتهن قادمات من سينما الأربعينيات مثل ليلى مراد وليلى فوزي أو من بداية الخمسينيات مثل مريم فخر الدين وهند رستم وهدى سلطان وبرلنتي عبدالحميد... وكانت ملامحهن قد تشكلت، وتقولبت كل منهن في دور أو مجموعة أدوار لا تخرج عنها، فهي الصورة التي أُختيرت بنجاح مع الجمهور. وطبقا لنظرية «النجم» فإن الخروج عن القالب يعني النهاية، ومن ثم فقد كانت السينما والمشاهدون معا في حاجة إلى دم جديد، يعيد الحيوية للشاشة. وظهرت نادية لطفي، قبل سعاد بعام واحد لتملأ فراغا، وتأتي سعاد بحيويتها الدافقة لتستكمل مع نادية لطفي الصورة الجديدة للفتاة المصرية العصرية التي أسهمت مبادئ يوليو ١٩٥٢ في تشكيل وجدانها وفتحت أمامها آفاق الحرية والعلم والعمل. كان المجتمع كله يبحث عن طريق جديد وينشد التغيير إلى الأفضل وكانت بشائر النهضة تجد صداها في أعمال الأدباء والفنانين، في الشعر والقصة القصيرة والرواية والمسرح والفنون الشعبية والموسيقى والسينما... ربما كانت السينما أقل هذه الفنون استجابة بسبب ظروفها، وترويجها للسائد والمستقر إضافة إلى هلع صناعها من فكرة التغيير، لكنهم بحسهم التجاري كانوا يبحثون عن تغيير الوجوه لا تغيير التوجه ومن ثم فقد كانت الصدفة أحيانا - كما حدث مع سعاد - هي السبيل إلى التغيير، على الرغم من أن معظم الوجوه على الشاشة كن قد بدأن رحلة الأفول، بسبب السن أو استنفاد النمط واستهلاكه أو عدم القدرة على التكيف مع النماذج الجديدة التي تفرضها الظروف السياسية والاجتماعية والاقتصادية التي تبحث عمن يعبر عنها.

تنطلق سعاد للعمل في نهم، فقد وجدت فيه ذاتها وملاذها، ومجالا لتحققها، وراحت تنتقل من فيلم إلى فيلم ومن مخرج إلى مخرج في أعمال برع في توليفها تجار السينما، وفي نمط متكرر... أعمال تتراوح بين التفاهة وتواضع المستوى. وتحتشد قائمة أفلام سعاد في هذه الفترة بأسماء أفلام من نوع «هـ ٣» و«حواء والقرد» و«شباب مجنون جدا» و«المغامرون الثلاثة» و«الأشقياء الثلاثة» و«العزاب الثلاثة» و«شقة الطلبة» وغيرها من الأعمال التي استثمرت موهبتها بها حتى كادت تحترق، وإن لم تخل القائمة من بعض الأعمال التي لفتت الأنظار إلى طاقات وإمكانات هذه الساحرة الصغيرة، مثل «القاهرة ٣٠» و«الزوجة الثانية» لصلاح أبوسيف و«ليلة الزفاف» لبركات، وفيلمها الوحيد مع أحمد بدرخان «نادية»، وكذا فيلمها الأول مع كمال الشيخ «بئر الحرمان».

تنبه أبوسيف مبكرا إلى موهبة تلك الفتاة المتدفقة بالحيوية، وإلى قدراتها الكامنة التي لم توظف جيدا، فأسند إليها، وهو الخبير في اختيار الممثلين، دورا في «القاهرة ٣٠» المأخوذ من رواية نجيب محفوظ «القاهرة الجديدة»، ودفع فيه أبوسيف في مغامرة محسوبة بثلاثة وجوه جديدة هم حمدي أحمد وعبدالعزيز مكيوي وأحمد توفيق.

تتألق سعاد في دور إحسان، الفتاة الصغيرة الجميلة التي تنتمي إلى جيش الفقراء في

> "جاءت سعاد امتدادا طبيعيا لمدرسة الأداء التلقائي، غير القائم على دراسة أكاديمية. فقد نهلت، دون أن تدري من نبع زينات صدقي وفردوس محمد وتحية كاريوكا وليلى مراد وهند رستم وهدى سلطان"

الثلاثينيات، حيث تؤاد أحلامها البسيطة في مهدها وتنكسر روحها وتقبل مذعنة مصيرها البائس حيث تتحول مكرهة إلى عشيقة للوزير الذي بهرد جمالها تحت ستار زواجها من سكرتيره محجوب عبدالدايم. تقبض سعاد على جوهر الشخصية، شأن كل أعمالها الكبيرة بعد ذلك، وتقدم، ببراعة دورا مركبا وصعبا، حيث تتدافع في داخلها مشاعر الحزن والهوان والقهر والإحباط والهزيمة. ويمثل مشهد مداهمة زوجة الوزير لشقة إحسان ذروة بلاغة الأداء، وهي سمة ستظل ملازمة لسعاد حتى آخر أعمالها، فالزوجة تشاهد زوجها في أحضان عشيقته، وفي حضور زوجها محجوب لكن إحسان ترى في ذلك لحظة انتصار على كل الظروف التي دفعت بها إلى ذلك الوضع، تعبر عنها سعاد في نظرة واثقة شامخة، توجهها إلى النظام الفاسد كله، في شخص محجوب، نظرة كافية، معبرة تضع الفتاة الشقية على أول طريق المجد. ويتكرر ذلك مع أبوسيف في «الزوجة الثانية» ١٩٧٦، بعد عام واحد من «القاهرة ٣٠» لكنها هنا تلعب دور زوجة ريفية مقهورة، تُجبر أيضا على الزواج من عمدة شره، بعد أن تُطلق من زوجها قسرا، وتنتقل سعاد بين مراحل تطور الشخصية بسلاسة، من الفلاحة المنكسرة إلى الزوجة المنتقمة وما بينهما من ظلال تجيد سعاد التعبير عنها بصدق.

يأتي فيلما «نادية» و«بئر الحرمان» اللذان عُرضا في عام ١٩٦٩ كاختبار لقدرات سعاد، التي تلعب دورين متناقضين في كل فيلم، نادية الرومانسية وشقيقتها التوأم «منى» البراجماتية. أما في الفيلم الثاني فتؤدي دور فتاة تصاب بعقدة نفسية تجعل منها شخصية مغايرة تماما في المساء، في الصباح فتاة مثالية، وفي المساء لعوب خليعة، وتنجح سعاد في الاختبار، باقتدار، لتنتقل إلى مرحلة النضج والاختيار.

مرحلة النضج والاختيار

جاءت السبعينيات بزخمها وتحولاتها وانقلاباتها المفاجئة، فقد رحل عبدالناصر في أول أعوامها، وتولى السادات حكم مصر، وانطلق السادات في الاتجاه المعاكس حاملا لواء الردة، وراح يصفي رجال عبدالناصر، ثم سياساته، خاصة بعد حرب أكتوبر التي اندفع بعدها السادات في طريق ما سماه بالسلام، الذي بدأه بزيارته الصادمة لإسرائيل، معترفا بها، وممزقا الصف العربي وبات المجتمع المصري نهبا لتحولات جذرية سياسية واقتصادية واجتماعية، وثقافية أثرت كثيرا في توجهات السينمائيين التي تصل إلى ذروتها في منتصف السبعينيات حين تقدم سعاد مع نور الشريف ومن إخراج علي بدر خان فيلم «الكرنك» الذي جاء بمنزلة الطلقة الأولى في تيار أو ظاهرة سينما الردة التي شاعت تحت اسم أفلام مراكز القوى، وأهالت التراب على كل منجزات العهد الناصري، واختصرته في انتهاكات الأجهزة الأمنية، المرفوضة بالطبع، والغريب ان تشارك سعاد ابنة يوليو في هذا الفيلم وهي التي ظلت قبل وبعد الكرنك متمسكة بوعي حقيقي بإيمانها بالثورة، هذا الوعي الذي بلوره وأكده، ورعاه عقل وقلب صلاح جاهين الذي أصبح الأب الروحي لسعاد في هذه الفترة، فكان بمنزلة السفينة التي انتشلتها من وسط الأمواج الهادرة وألقت بها على شاطئ الثقة والأمان.

كانت سعاد قد تعرفت في نهاية الستينيات على الكاتب السينمائي الشاب - حينئذ - رأفت الميهي الذي لعب دورا مهما بل وموازيا لدور صلاح جاهين في حياة سعاد الفنية والروحية، وقدم لها الميهي - كما جاهين - أفضل أفلامها من عام ٧٠ إلى١٩٧٥ حيث بدأت العلاقة مع «غروب وشروق» أول فيلم يعرض لها في السبعينيات، الذي أعده الميهي عن رواية لجمال حماد وأخرجه كمال الشيخ وتلعب فيه سعاد دورا من أجمل أدوارها، ابنة رئيس القلم السياسي (مباحث أمن الدولة حاليا) فيما قبل عام ١٩٥٢، فتاة لاهية، عابثة تعاني من جوع عاطفي بسبب الكبت والحصار الذي يفرضه عليها الأب، فتسلك سلوكا مستهترا، حيث تغامر بارتكاب علاقات جنسية عابرة، إلى أن يضبطها زوجها في هذا الوضع الشائن في شقة صديقه.

إن نظرات سعاد، المترعة بالشفقة، والرعب والخجل تلخص في سرعة، ودقة موقفها من زوجها، ومن ذاتها، وإحساسها المروع بالفضيحة وإشفاقها على مصير الزوج، حين تعتصره يد الباشا، والدها.

تشارك سعاد في عام ١٩٧١ في فيلم «الاختيار» بداية تحول شاهين إلى كسر نمطية السرد وخلق بناء فيلمي يتوازى مع البناء الفكري وتلعب دور زوجة المثقف، حبيبة البحار وربما كان كلاهما شخصا واحدا «ابنة المسؤول الكبير الغامضة المراوغة»، فمُنح الفيلم، بحضورها ألقا خاصا، والغريب أنها لم تعمل ثانية مع شاهين، حيث كان لقاؤهما الأول في «الناس والنيل» الذي عرض عرضا عاما بعد «الاختيار» في عام ١٩٧٢.

> ”
> كان فيلما «نادية» و«بئر الحرمان» اللذان عُرضا في ١٩٦٩، اختبارا لقدرات سعاد، التي تلعب دورين متناقضين في كل فيلم، وتنجح سعاد في الاختبار لتنتقل إلى مرحلة النضج والاختيار
> “

ربما أصبحت سعاد في هذه الفترة هي تميمة النجاح بالنسبة للمخرجين الذين يقدمون أعمالهم لأول مرة، مثل سعيد مرزوق الذي قدم معها فيلميه المهمين: «زوجتي والكلب» (١٩٧١)، و«الخوف» (١٩٧٢)، حيث عزفت في الأول على اللحن الأثير لديها «لحن الشخصية المزدوجة، فهي الزوجة العاقل، الشريفة في الواقع واللعوب المستهترة في خيال زوجها المتشكك، كما قدمت مع علي بدر خان في أول أفلامه (الحب الذي كان) ١٩٧٣ شخصية «مها» التي تزوجت رغما عنها، لكنها لم تستطع أن تئد حبها لكمال، الذي سافر لاستكمال دراسته، وما إن عاد قررت الانفصال عن زوجها، معترفة له بأنها ما زالت على حبها لكمال، الذي يخذلها بدوره تحت قهر الضغوط الاجتماعية، فتقرر أن تتركه، قبل أن يتركها، وهي شخصية مركبة وجديدة على السينما المصرية، حيث تتعرض لعقاب جماعي نرى رد فعله في لحظات الشجن، والضعف، والكبرياء والثقة في وجه سعاد التي جسدت مأساة «مها» الشخصية التي تتابعها مع رأفت الميهي في «أين عقلي» إخراج عاطف سالم، مجددين طرح قضية المرأة في المجتمع المصري - الشرقي، وإدانتها - على الرغم من صدقها - وعدم الرغبة في الاعتراف بحقها في أن يكون لها ارتباط سابق قبل الزواج «وهو أمر سائد لكن المجتمع يتواطأ على إخفائه، فتدفع المرأة الثمن مرتين إذ هي تجاسرت واعترفت بذلك، وهو ما تم مع بطلة «أين عقلي» حيث يدفعها الزوج إلى حافة الجنون موهما إياها بأنها مريضة عقليا. إلى حد كبير يمكن اعتبار سعاد حسني مسؤولة عن أدوارها في هذه الفترة، حيث بدأت التدقيق الشديد في الاختيار، ورفضت عشرات الأعمال التي لم تعد تتناسب معها، كما يمكن اعتبارها أيضا شريكة في مسؤولية المواقف الإيجابية، أو السلبية للشخصيات التي تلعبها، أو متبنية للقضايا التي تطرحها الأفلام أو متعاطفة معها على الأقل، فقد كان الاختيار يتم بناء على وعي والتزام ومشورة صادقة من جاهين أو الميهي، فيقدم لها الميهي عددا من أفضل أعمالها توجها برائعته مع كمال الشيخ «على من نطلق الرصاص» - أحد أهم أفلام السينما السياسية في مصر في السبعينيات - حيث يطرح الميهي بوعي وعمق قضية الطبقة الجديدة التي تستغل مواقعها في مراكز المسؤولية للثراء غير المشروع كاشفا عن الفساد المستشري والعفن الضارب بجذوره في العديد من الأجهزة الرسمية. تلعب سعاد دور «تهاني» التي تكتشف أن زوجها رشدي بك رئيس الشركة، هو الذي قتل خطيبها السابق بعد أن لفق له تهمة أودت به إلى السجن، فتقرر الانفصال عن زوجها - القاتل - مضحية بوضعها الطبقي، مسهمة في كشف الحقيقة.

زوزو.. وشفيقة.. وجاهين

يلتقط جاهين بوعيه السياسي، وفكره التقدمي، قصة حسن الإمام التي تدور كالعادة في دنيا الراقصات والغواني، ليحولها من خلال ميلودراما غنائية، استعراضية إلى درس بليغ في أهمية احترام قيمة العلم، والعمل، من خلال زوزو ابنة الراقصة التي تدرس في الجامعة، وتواجه بتيار متعصب جاهل، يدفعها إلى النكوص، لكنها ما تلبث أن تعود، لتواجه الجميع، فخورة بأمها غير ناكرة، أو متنكرة لها، ولتثبت أن العلم قرين الانعتاق والحرية. تتألق سعاد في دور زوزو، ويحقق الفيلم نجاحا جماهيريا مدويا وغير مسبوق، وتتربع زوزو - سعاد - على عرش النجومية جماهيريا وفنيا ونقديا، ويُعرفها الناس لسنوات طويلة باسم «زوزو» إلى أن يكاد يصبح اسمها الشعبي، فزوزو التي انطلقت تغني وترقص، أصبحت حلم الجميع، وأصبحت أغنيتها

أميرة حبي أنا

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

«يا واد يا تقيل» من مفردات الخطاب في الشارع المصري في تلك الفترة.

أحاط جاهين سعاد بحنانه الأبوي، وملأ الفراغ الذي تركه الراعي والمرشد والمكتشف عبدالرحمن الخميسي، وكلاهما فيه من الآخر، الشعر والتمثيل والكتابة، والوعي، والأبوية الصادقة، والثقافة والموقف الاجتماعي المنتصر للطبقات المقهورة والكادحة، لذا كان الفيلم الثاني لجاهين مع سعاد، عن شفيقة، التي راحت ضحية القهر والفقر والاستغلال الذي عانته مصر وأبناؤها ولتدهور الحالة الاقتصادية والاجتماعية وتصدع العلاقات داخل المجتمع الذي أدى إلى غياب المقومات الأساسية للحياة ويدفع بالإنسان المصري إلى الانتحار المادي أو المعنوي.

عاد جاهين في «شفيقة ومتولي» من خلال الحكاية الشعبية الشهيرة إلى منتصف القرن التاسع عشر في أثناء حفر قناة السويس، ومزج بين الواقع والأسطورة وربط الحاضر بالماضي، والسياسي بالاجتماعي، والاقتصادي بالنفسي، وأتاح لسعاد واحدا من أجمل أدوارها حيث بلغت قمة الأداء مجسدة معاني القهر بعمق ووعي، معبرة بحساسية عالية عن لحظات الأسى والخوف والمهانة والذل.

يحاول جاهين استثمارنجاح «زوزو» و«أميرة حبي أنا» و«شفيقة» فيقدم لسعاد معالجة لمسرحية «المتوشحة» لجان آنوي، تتحول إلى فيلم من إخراج سمير سيف حيث تلعب سعاد دور بهية فتاة الاستعراض الفقيرة التي تلتقي بالكاتب الثري أشرف، وتنشأ بينهما قصة حب، على الرغم من الفارق الطبقي والثقافي، لكن الكاتب المعروف يحاول أن يرتقي ببهية، ويلقنها معارف كثيرة حتى تليق بها، لكنها تفشل في الاستمرار، وبعد مفارقات عدة، يتمسك بها، ويتزوجان.

لم ينجح الفيلم على المستوى التجاري أو النقدي لأن به أصداء كثيرة من أفلام سابقة ولعجز صناعه عن التواصل الحقيقي مع الجمهور على الرغم من كل جهد سعاد حسني ومحمود عبدالعزيز.

قمة النضج... بداية الانكسار

عشر سنوات أخرى من «أهل القمة» ١٩٨١ وحتى «الراعي والنساء» ١٩٩١، بلغت فيها سعاد قمة النضج وبلاغة الأداء، في «موعد على العشاء» إخراج محمد خان ١٩٨١ و«حب في الزنزانة» لمحمد فاضل، ١٩٨٢. ثم «الجوع» لعلي بدرخان، مخرج «أهل القمة»

„ أحاط صلاح جاهين سعاد بحنانه الأبوي، وملأ الفراغ الذي تركه الراعي والمرشد والمكتشف عبدالرحمن الخميسي، وكلاهما فيه من الآخر، الشعر والتمثيل والكتابة والوعي والأبوّة الصادقة “

و«الراعي والنساء» ١٩٩١، ثلاثة أفلام لعلي بدرخان مع سعاد خلال عشر سنوات بلغت فيها معه قمة التألق، واستطاع بمعرفته الدقيقة بقدراتها، توظيف تلك الخبرة والإمكانات الفنية في ثلاث شخصيات متباينة، سهام، في «أهل القمة» موظفة صغيرة تعيش هي وأمها، في منزل خالها الضابط الشريف محمد فوزي وتحت سياط لسان زوجته، تحاول سهام الخلاص من هذا الواقع ولو بالاندفاع إلى هاوية، فتقبل الزواج من زعتر النوري - رجل الأعمال الحالي - اللص السابق «لتستبدل الإهانة المباشرة من زوجة خالها بإهانة من نوع آخر، ترتضيها، لتبتعد - وأمها - عن ذلك المنزل بما يمثله من قهر لمشاعرها وإنسانيتها.

تتألق سعاد في التعبير عن مشاعرها المركبة، والمتناقضة، برعشة شفة أو خلجة عين أو مسحة انكسار في لحظة سعادة عابرة أو إحساس بالتحدي أو موقف امتنان.

كان فيلم «أهل القمة» هو بداية موجة أفلام الانفتاح الاقتصادي، حيث حاول - بصدق - تقديم عرض دقيق لظروف نشأة ونمو الطبقة الجديدة في مصر منذ منتصف السبعينيات، مع بداية تلك السياسة اللعينة، التي أودت بالاقتصاد المصري، وأفرزت الطبقة الجديدة التي استندت إلى قوى السلطة تحميها وتدافع عنها، وقد نجح الفيلم في إدانة ذلك الانفتاح الذي أتاح الفرصة للعناصر الطفيلية للثراء الفاحش السريع، وحول القانون إلى أداة لخدمة السادة الجدد من أهل القمة.

يلخص نجيب محفوظ، صاحب قصة الفيلم ذلك في الحوار بين اللص زعتر النوري والضابط محمد فوزي: «اسمع يا حضرة الضابط، ما كان تهريبا أصبح بفضل الانفتاح تجارة مشروعة»، ويقول الضابط عنه بعد أن تحول زعتر إلى تاجر مرموق «هو هو لم يتغير إلا مظهره، كان لصا غير قانوني، فأصبح لصا قانونيا»!!

ضاقت الدنيا بسهام فانهارت واستسلمت، لكن «زبيدة» في «الجوع» تقف وراء جابر، زوجها وساتر عرضها مع مجموعة الحرافيش يواجهون الطغيان، وينجحون بتماسكهم في الخلاص منه، بعد أن تيقنوا أن نجاتهم من الظلم لن يتأتى إلا بالوحدة في مواجهة الفتوة الظالم المستبد المستغل.

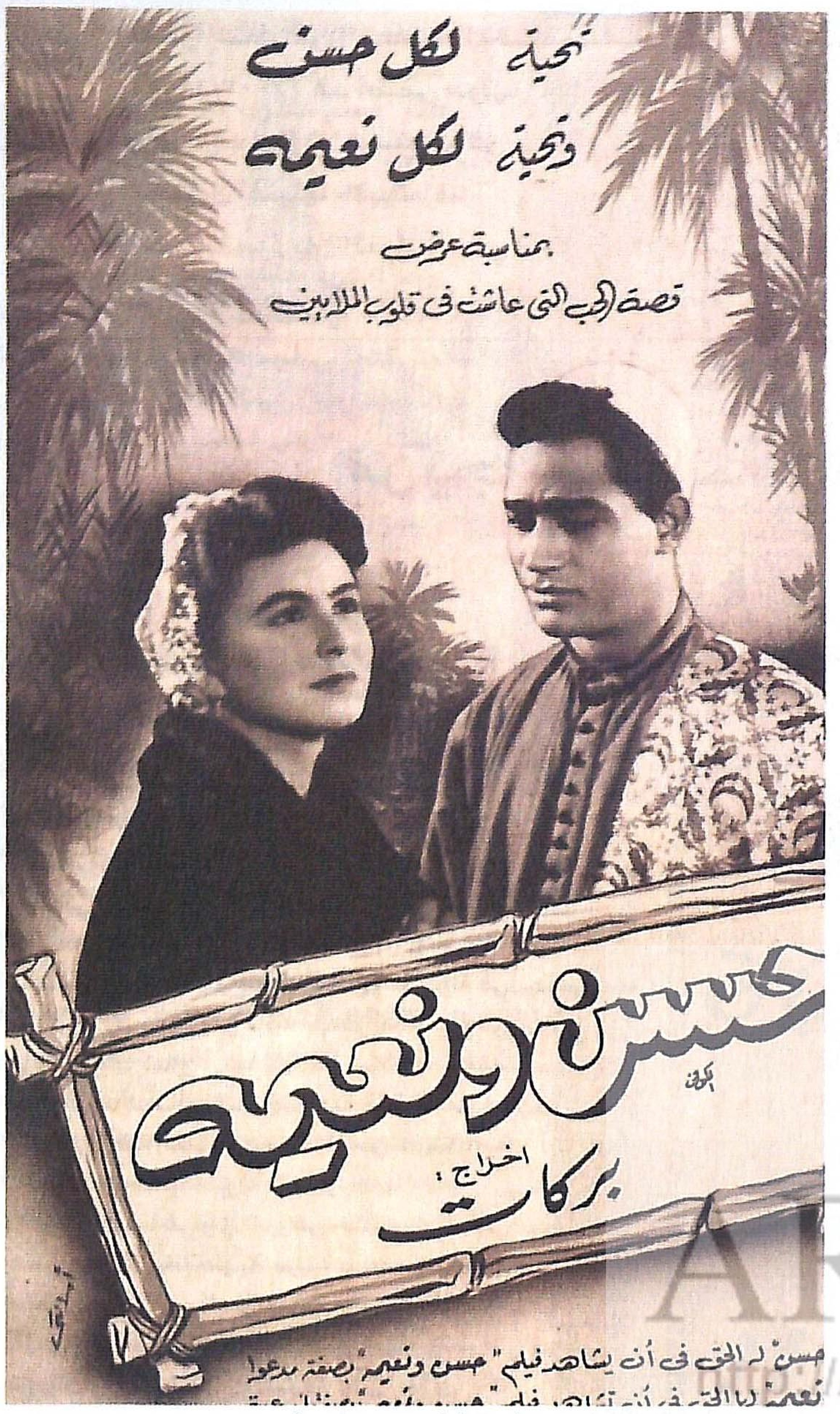
تخرج زبيدة بائعة البطاطا، من بين الجموع ذليلة منكسرة بعد أن غرر بها (محروس) أحد الفتوات، مستغلا وحدتها وخوفها بعد وفاة والديها، فيهتك عرضها ويتركها فريسة للضياع والفضيحة، ولا يستجيب لتوسلاتها، ولا لشفاعة جابر الذي يشفق عليها ويتستر على فضيحتها بالزواج منها بعد أن مات محروس قتيلا.

في ليلة زواج زبيدة وجابر، وحين يختلي بها، وبينما يقف جابر(عبدالعزيز مخيون) في مقدمة الكادر، موليا ظهره لزبيدة التي تقف على مسافة منه في خلفية الكادر تعتمل في وجه كل منهما عشرات الانفعالات، يملأ وجهه إحساس بالرضا عما قدمه لتلك الفتاة البائسة ولطفها الذي حملت فيه سفاحا، ونلمح وجه سعاد الذي يتفجر من مسامه إحساس عارم بالامتنان، والتمني اليائس، من أن يقبلها زوجة حقيقية، تختلج شفتاها المفعمتان بالصمت، وتنطق عيناها بالعرفان، وتقف عاجزة عن الفعل أو التعبير، حزينة، منكسرة.

إنه واحد من أجمل وأكمل المشاهد وأرقها، يصل فيه الأداء الراقي لسعاد حسني وعبدالعزيز مخيون إلى ذروة بين عشرات الذرى التي بلغاها معا في مشاهدهما المشتركة في «الجوع»على الرغم من قلتها!!

مرة أخرى، وبعد ثلاثة عشر عاما، من فيلم شفيقة ومتولي تتألق سعاد مع أحمد زكي في «الراعي والنساء». الراعي - حسن، الذي يدلف إلى عالم وفاء (سعاد) وابنتها وشقيقة زوجها الراحل، فاتحا - في عنف - بشبابه ورجولته، أبوابا ظلت مغلقة وموصدة لفترة طويلة، ونفوسا قاربت على الجدب شأن الأرض التي يحيون عليها، وأجسادا تشققت من الظمأ وتسعى للارتواء.

في لمسة بارعة، يقتحم حسن عالم



ملصق فيلم حسن ونعيمة

وفاء الخاص، بل شديد الخصوصية، بجرأة محسوبة حين أهداها «قميص نوم أحمر»، مشيرا إلى غرامها باللون الأحمر وولعها بقمصان النوم، فقد اخترقت جرأته صمت وفاء، ودفعت إلى شفتي (سعاد) ابتسامة امتزجت فيها الدهشة بالخجل والإعجاب وكشفت عن لهفة توارت خلف عشرات الأقنعة التي سرعان ما سقطت، لتقدم الأستاذة القديرة واحدا من أجمل مشاهد الحب الذي يتوج بلقاء جنسي عاصف وحميم، ما إن تصل وفاء إلى حجرة حسن، حاملة له بعضا من ملابس زوجها - كامل - حتى تتفجر طاقات الحب واللهفة، ويندفع كل منهما يكاد يحتوي الآخر... وتفصح عينا وفاء (سعاد) عن حالة الاحتياج والاهتياج والرغبة والحب ويختلط فيهما الرضا بالإشباع.

«الراعي والنساء» هو آخر أفلام الفنانة الكبيرة، حاولت فيه، على الرغم من دورها القصير، أن تؤكد أنها ما زالت هي تلك الجوهرة النادرة في عالم الفن، التي لم يخب بريقها، وأن موهبتها، وخبرتها قادرة على الإمساك بجوهر الشخصية، وتجسيدها بما يكاد يتجاوز الممتنع في الأداء.

كانت سعاد تريد أن تثبت لنفسها قبل الآخرين، أنها ليست السبب الوحيد في سقوط فيلمها السابق «الدرجة الثالثة» إخراج شريف عرفة وأن عوامل أخرى عدة، ربما ليست هي من بينها، فالفيلم الذي تراوح بين الترميز، ومحاولات فك شفرة الرمز، ثم التراوح بين الإقدام والإحجام في التعبير عن أفكاره، بأسلوب غير تقليدي، تسبب في انصراف الجمهور وعدم إنصاف النقاد، دفعت سعاد ثمنه غاليا وتضاعفت أحزانها. ولكونها فنانة، شديدة الحساسية بحكم طبيعتها المرهفة شعرت بآلام جسدية، ونفسية، كادت معها تعلن اعتزالها لولا قدرة علي بدرخان الذي أعادها بعد ثلاث سنوات، لتحاول الخروج من حالة العزلة والانكسار، لكن «الراعي والنساء» على الرغم من قوته وتميزه الفني، لم يفلح في انتشال الجميلة من بحر الاكتئاب المروع، الذي أبعدها - كرها - عن ملاذها ومصدر طمأنينتها - العمل - لترحل - مرضا - إلى لندن، عاصمة الضباب، الذي يلفها، ويخيم على حياتها، التي تضيع منها - ومنا - لتبقى أعمالها منقوشة. في الذاكرة، بقبس من نور... إلى الأبد ◆

بغض النظر عن القضية المختلف عليها: هل انتحرت سعاد حسني أم قُتلت؟ فإن «سندريللا» الشاشة العربية (١٩٤٢/٢٠٠١) قد أضفى موتها المفاجئ في يونيو ٢٠٠١م «بعدا» أسطوريا على الحقائق و«الشائعات» التي أحاطت بها، فمنذ ظهورها، وعمرها ثلاث سنوات، في برنامج حديث الأطفال لبابا شارو (الإذاعي القدير الراحل محمد محمود شعبان) كان الأطفال ينتظرون أغنيتها «البيضاء».

«أنا سعاد أخت القمر/ بين العباد حسني اشتهر» (١٩٤٦)... أي أنها كانت «شقية» و«مشاكسة» وذات «كاريزما» منذ طفولتها الأولى الطرية التي كانت تتميز بالتلعثم والبراءة الساذجة.

الكويت - محمد يوسف

من يجرؤ على الكلام في متاهة الأسئلة؟

سعاد حسني... من الأسطورة إلى مواجع العزلة

سعاد حسني

وبما أنها من «عائلة» يسري الفن في دمها: أبوها هو الخطاط العربي المتميز محمد حسني البابا، وشقيقتها الكبرى نجاة ذات الصوت الغنائي المتموج «المُسْبَل» الهامس الدافق الملتاع، وأحمد خيرت أستاذ الموسيقى (زوج أختها سميرة)، أرق وأكثر من عبّر عن الطفولة في أناشيده وألحانه التي كانت تتدفق كالينبوع في برنامج «بابا شارو».. بما أنها كانت كذلك... فقد كان لا بد لها أن تنهل من هذا «الكوكتيل» العائلي: رقة الكلمة، عذوبة اللحن، استقامة «الخط» و«تعددية» قنوات الحوار.

ومع أنها في رأي الروائي خيري شلبي «سندريللا غلبانة طيبة، بريئة صافية منكسرة «تمشي جنب الحيط» و«نبتة شيطانية متوحشة نشأت في غابة فتكونت لها أظافر حادة ونظرات نارية» إلا أنها بنت ذوات، تربت على الغالي، ذات مشاعر حضارية راقية، تعرف كيف تحب وكيف تختار وكيف تعالج الأمور بعقل راجح وأريحية متوازنة».

ومع ذلك فقد كانت شخصية سعاد حسني «جامعة» للمتناقضات كما يرى خيري شلبي:.

١ - المتمردة.

٢ - «الناشفة» كعود الحديد الناعمة بحيث لا يسهل تطويعها.

٣ - حزمة أسلاك الكهرباء العارية التي لا تمسك باليد.

٤ - «الخسَاية» التي لا تستطيع الوصول إلى قلبها النديّ بقضمة واحدة.

وإذا كان هناك عصر يطلق عليه «عصر طه حسين في الأدب، وعصر يوسف وهبي في التمثيل المسرحي، وعصر زكي طليمات في الريادة الأكاديمية لعلم التمثيل، وعصر أم كلثوم في الغناء، وعصر عبدالحليم في الغناء الحديث، فإنه يحق لنا وبعين قوية أن نقول: عصر سعاد حسني في التمثيل السينمائي».

ولعل بداية انطلاق نجوميتها، على يد مكتشفها عبدالرحمن الخميسي المتعدد المواهب، والقدرات الفنية، في فيلم «حسن ونعيمة» (١٩٥٧) هي التي جذّرت أسطورة سندريللا الجديدة الخارجة من «محارة» البيئة الشعبية والموروث التراكمي لـ «شجرة الموّال» المصري المترع بالأسى والشجن والشّجى والحنين والوصال العاطفي والجسدي معا «والنهنهة» المنكسرة الأسيانة الملتاعة والعاطفة «الجماعية» المشبوبة التي تتفجر عبر المخيلة الفردية والجماعية لتضفي على رومانسية و«شفافية» الأسطورة التراثية رومانسية التجسيد الحي على شاشة السينما.

لقد أراد عبدالرحمن الخميسي ان يصنع سعاد حسنى «على عينه» بتمكينها من الارتشاف من ينابيع الفن الصافي «العالي» القامة والمقام فاختارها لتقوم بدور أوفيليا» (معشوقة هاملت) لوليم شكسبير قبل قيامها ببطولة فيلم «حسن ونعيمة».

وبعظمة لسان سعاد حسني وهي تحكي عن فشلها مع «أوفيليا» شكسبير: بعد المذاكرة والتدريب... وكل حاجة فشلت بعد ستة أشهر أو أكثر» .

لماذا فشلت سعاد حسني في تقمص دور أوفيليا؟

الجواب كما كتبه منير مطاوع وبطريقة «حكيّ» سعاد حسني: (... لما خدت نص المسرحية من الأستاذ الخميسي علشان أذاكر دوري.. وكنت فرحانة جدا بيه حصل ليّ تلعثم «تضحك ساخرة» وماكنتش عارفة أقرأ الشعر بتاع شكسبير كويس...» وتصف شعور الفشل بأنه يشبه حالة الغرق إلى أن انتشلت نفسها منها بانهماكها في «الجو» الفني للعائلة وتشجيع «بابا شارو»، وحماس الخميسي لها وتلقيها دروسا في النطق والتعبير واللغة والأداء على يديه وكذلك أيدي أعضاء فرقته المسرحية التي كانت تضم إبراهيم سعفان وإنعام سالوسة.. «وكان معانا نور الدمرداش».

لكن المخرج أحمد بدرخان التقطها حين رآها في البلاتوه مع شقيقتها نجاة التي دخلت مجال السينما بفيلم «غريبة» (اسم إحدى أغانيها الشهيرة) وقال لمن معه في الاستوديو: «هاتوا لي البنت الحلوة دي... عايزها تظهر في الفيلم بأي طريقة.. دي طلّتها جميلة ومريحة».

ومع ذلك فإن «الرحيق» الذي تسرب من «شخصية» الخميسي في ذاكرتها هو الذي ظل «يانعا» حتى آخر أيامها: «الفضل يرجع أولا للأستاذ الخميسي... فمع أنه عبقري ومثقف وشاعر وكاتب وزعيم وكل حاجة...«لكن كان راجل فلاح»... وكان فخورا بأنه فلاح ابن فلاح» .

كان الخميسي «مالئ الدنيا» و«شاغل سندريللا» في نهاية حقبة الخمسينيات وبداية حقبة الستينيات في ظل صعود الناصرية تحت راية و«بريق عيني» عبدالناصر الذي كان يحلم بـ «وحدة ما يغلبها غلاب» في المحيط الأطلسي إلى الخليج العربي.

> أحبها الشاعر صلاح عبدالصبور ولم يتزوجها لأنه لم يستطع أن يكون آرثر ميللر مارلين مونرو!!

إلى جانب الخميسي.. كان هناك كامل الشناوي (الصعلوك العاشق المهوم حول فراشات الجمال الذي لاينال منه شيئا سوى العذاب والحرمان).

تقول سعاد حسني عن كامل الشناوي إن فضله امتد إلى جيلها كله (جيل فوران ثورة ٢٣ يوليو ١٩٥٢ ودورانها حول المحور الارتكازي للحلم الوحدوي): «كان زي شجرة فروعها ملهاش عدد، وورقها كان أخضر، والناس اللي عرفوه يحبوا يقعدوا تحتها، يمكن ضل من الشمس، يمكن نسمة حلوة، يمكن عطر زهرة جميلة. المهم إن كامل(بيه) كان عايش علشان الغير».

وتشير إلى أن كامل الشناوي كان كائنا ليليا جميلا وأن ما كان يسعده «أن الإنسان يفهم وبعدين يقرر، يعني عملية التفكير ضرورية وإلا كان النبي آدم بلا تمييز...».

وأنها تعلمت من كامل الشناوي «إن الفن إخلاص من نوع خاص، و«اتعلمت إن الفن فوق أي مغريات حياتية، وإن البهجة هي فن قائم بذاته، وإن ا لجدية ليس معناها (التكشير) والنكد»... ثم إن فيه حاجة غريبة جدا... إن فيه خيط من الوصال بين كامل (بيه) وصلاح جاهين... كلاهما كان يسقينا الشاي ويشرب هو «التفل».

إن عبارتها الأخيرة عن «الصعلوكين الجميلين» الشناوي وجاهين في غاية الدقة والعمق...ذلك أن كليهما كانا راعيين يتمتعان بـ «خواص التفاني» والتبتل والمثابرة والتلذذ باختفاء «البريق» و«النداوة» على اكتشافاتهما الفنية والإبداعية كأنما كان «يسكنهما» أسطورة «ايزيس» وأسطورة«بيجماليون» معا: الخصوبة الخالدة والجمال التجريدي الممتد في «حراك» الزمكان بجدلية صيرورته وسيرورته.

وفي اعتقادي أن سعاد حسني تعلمت من الرجلين اللذين أفنيا عمريهما في الصعلكة النبيلة الشفافة البيضاء، أن«تداوم» على مصاحبة «المبدعين» اللذين تتوافرفيهما صفات التوثب الإبداعي والفكري وانصهاره في بوتقة واحدة تجمع النقيضين معا: «نار» المعرفة و«نور» الإبداع.

ولذلك لم يكن غريبا أن ترتبط فكريا وإبداعيا بمدارات فضاء الفكر والإبداع للشاعر صلاح عبدالصبور المتعددة الإيقاعات الإبداعية شعرا ونثرا وتشكيلا و«كاريكاتيرا» وتمثيلا: صلاح جاهين.

الثنائي أحمد فؤاد نجم والشيخ إمام.

ثم تربط ذلك كله بتواشج ما أُسميه «الأسطورة داخل الأسطورة» عاطفيا: سندريللا و«العندليب» (عبدالحليم حافظ)... وبذلك ضفّرت الثلاثية المستحيلة في جديلة واحدة.

- المعرفة (توقا للحرية).

- الفن والإبداع (ظمأ للحلم واليوتوبيا).

- الحب والعاطفة (عطشا للرومانسية المحروقة) من فيوضات الجسد الذي يتشظى فكأنه وردة أو يتلاشى فكأنه إيقاع مشبع بأريج الموسيقى الذي ينشع من «تسامي» شهوة الحمأ المسنون.

هل لهذا السبب المتعلق بتجريد معادلة الحب والعاطفة من «شهوانية الجسدانية» أحب الشاعر صلاح عبدالصبورسندريللا في قناعها المسمى سعاد حسني!

عام ١٩٦٩ اعترف لي الشاعر صلاح عبدالصبور بأنه قد أحب سعاد حسني حبا جما، وأنها بادلته مشاعره. تكلم عنها برقة وعذوبة، مؤكدا أنه كان الذي أرشدها إلى معنى «الفن» وقيمة «الفنان».. وكيف تتذوق الشعر وتبحث عن مناهل الثقافة. وحين سألته: لماذا لم تتزوجها؟ قال:تصوري.. إنني جبنت . لم

استطع أن أكون آرثر ميللر مارلين مونرو.

ويطرح ويشرح الشاعر حلمي سالم في مقال له بجريدة القاهرة (الثلاثاء ٢١ أغسطس ٢٠٠١م) كيف ألهمت سعاد حسني شاعر «الناس في بلادي» قصيدته «أحلام الفارس القديم» (الديوان يحمل الاسم نفسه) التي يقول فيها:

«لو أننا كنا كغصني شجرة»

«الشمس أرضعت عروقنا معا»

«والفجر روانا ندى معا»

«ثم اصطبغنا خضرة مزدهرة»

هل هي سندريللا حقا في «قناع» سعاد حسني.. أم أنها سعاد حسني الوجه والقناع هي التي بعثت «الحيوية» في أوصال الفارس القديم فنهض منتصبا رومانسية وشفافية وتجريدية حتى لا يتعرض لـ «موقف» آرثر ميللر ومارلين مونرو..؟ أم أن القصيدة كانت خارج ذلك الإطار، وأن الرومانسية. كانت قناعا لـ «رمز وربما رموز فرضتها هزيمة يونيو ١٩٦٧.. فاختلط السياسي بالرومانسي، والتجسيدي بالتجريدي!

أم أن البعد الوجودي هو الذي أحكم قبضة «القناع» الذي شف حتى برز وجه سعاد حسني سندريللا ليكفي صلاح عبدالصبور مؤونة «التجريب والمهارة»، و«يقيه» طرح سؤال: الربح والخسارة..؟!

أم أن العاطفة الإنسانية المحضة هي التي وشت بالحب.. فاعترف صلاح عبدالصبور بذلك لصافيناز كاظم.. ووثق رومانسيته المشبوبة العاطفة في «أحلام الفارس القديم»؟!

أم أن التجربة هي عكس ذلك كله.. وأن صلاح عبدالصبور كان ينشد خلاصة الفردي واستنقاذ كينونته المأزوقة المحشورة في «فخ» الناصرية ذات «العقيرة» السياسية الأحادية الصوت؟!

سندريللا وصلاح جاهين

دارت سعاد حسني في المدار الكهرومغناطيسي للشاعر صلاح جاهين دورة كاملة.

لقد كان شاعر «الرباعيات» و«الليلة الكبيرة» (كتلة ملتهبة في كل لحظة من الفن).

وهذه هي رؤية سعاد حسني ونظرتها إلى صلاح جاهين وهي «تفصص» هذه الرؤية بقولها: صلاح بيشجي فن.. يضيء بعقله الدروب. صلاح لا يمكن أن يتكرر مطلقا. صلاح جاهين من ملامح مصر (أنا شايفة كده). كنت أجلس بجواره في ليال كثيرة وأصغي له وأراه وهو يؤلف. كان يضحك لوحده، ثم تمر سحابة تعاسة على وجهه، ثم يبتسم فجأة، ثم يبحث عن قلم ويحبس إلهامه بسرعة سواء أكان مطلع قصيدة أم رباعية أم رسما أم جملة حوار. الجلوس بجوار العباقرة جميل. ومن حسن حظي أنني عرفت صلاح جاهين واقتربت منه واستفدت دروسا سرت في شراييني ولا يمكن أن أحددها في كلمات».

أما الشاعر أحمد فؤاد فيرى أن عبدالرحمن الخميسي هو الذي اكتشف سعاد حسني. وأن صلاح جاهين هو الذي صنعها وشكل «صلصال» شخصيتها الفنية وجسمها «وكسمها» الإبداعي و«عمقها» الإنساني الذي أخصبه بنور المعرفة و«شرارة الفن» ومغامرة الإبداع.

وللفنان أحمد زكي الذي كان صديقا للاثنين: سندريللا وصلاح جاهين وجهة نظر بالنسبة لعلاقة سعاد حسني وشاعر «موال عشان القنال» إذ يرى أن اقتراب سندريللا من صلاح جاهين كان يحكمه ثلاثة عناصر:

- موسوعية جاهين.
- تفاؤله.
- عدم الخجل أمامه إذا أخطأت.. أي أنها

مع رشدي أباظة في اللقاء الثاني

كانت على سجيتها وسويتها من دون أقنعة ومن دون خجل في الوقت ذاته.

ولذلك أحبطت و«اكتأبت» بعد رحيله لأنها لم تستطع أن تحتمل فراقه «المعنوي» و«الفني» و«الإنساني» لأنها تعلمت منه أن يكون بعدها البراني مثل «الجواني» وذلك يعني أن الشفافية كانت سيدة الموقف في علاقتها بصلاح جاهين.

على أنني أرى أن إعادة واستعادة سعاد حسني في أواخر أيامها لرباعيات صلاح جاهين والدخول إلى «متاهة» أسرارها واستكناهاتها وإشراقاتها وتجلياتها وفيوضانها المعرفية والعرفانية، والنارية والنورانية، والتأملية والفلسفية جعلها تقف أمام مرآة ذاتها عارية إلا من شفافية الفطرة ونفاذ البصيرة من ناحية والشعور العارم الجارف بعبثية «الدنيا»، و«فقدان المعنى» لكل شيء حولها خاصة مع «احتداد» و«احتدام» عضة المرض على جسدها الذي كان يعاني من السمنة وشدة وطأة العقاقير و«عمودها الفقري» الذي كان يعاني الهشاشة وثقل الجسد المضني المنهك «المنتفخ» بفعل الكورتيزون.

وعلى الرغم من ذلك كله فإنني أعتقد أن «الرباعيات» قد شدت من أزرها لا سيما أنها فكرت في قراءتها بطريقتها عبر الأثير من خلال إحدى المحطات الإذاعية المرموقة.. وربما إحدى الفضائيات ذائعة الصيت.

جوهر القضية في اعتقادي أن ينابيع «معرفية» و«عرفانية»، و«نارية» و«نورانية» الرباعيات حملها على أن تحمل التحدي المستحيل.

- مواجهة تفاحة الكون الفاسدة و«استعار» وحشية وشهوانية غابة الذئاب البشرية، وتفريغ وتجريف الأشياء من جوهر معانيها ودلالاتها بتجريدية التأملية الشفافة والاستغراق في التجليات وإيقاعاتها المتسامية الرفيعة البوح والإفضاء.

«على رجلي دمْ.. نظرت له ما احتملتْ»
«على إيدي دم..سألت: ليه؟ لم وصلتْ»
«على كتفي دم وحتى على راسي دمْ»

> «دارت سعاد حسني في المدار الكهرومغناطيسي للشاعر صلاح جاهين دورة كاملة ووصفته بأنه «كتلة ملتهبة في كل لحظة من الفن»»

من فيلم الجوع

«أنا كلّي دم.. قتلتْ؟.. والا اتقتلتْ؟»
عجبي..
الدم قاسم مشترك بين المقتول والقاتل.
الدم الخيط الواصل بين النقيضين/الضدين:
قابيل وهابيل.

وربما تذكرت سعاد حسني في محنة غربتها ومرضها أيام كانت «تطير» كالفراشة إلى «حوش قدم، في مصر الستينيات والسبعينيات «قبل وبعد رحيل عبدالناصر».

وتفترش الأرض لتنشد مع «نجم» و«الشيخ إمام».

«مصر يا امّه»
«يا بهية»
يا أم لبدة وجلابيه»
«الزمن شاب»
«وانت لسه»
«معجبانية وصبية»

وتقول صافيناز كاظم عنها: «في مرحلة زواجها من علي بدرخان وزواجي من الشاعر أحمد فؤاد نجم سنحت الفرصة لنعاود صداقتنا. كانت تبدو فرحانة منسجمة مع علي بدرخان وأسلوبها البسيط التلقائي، البعيد تماما عن طقوس النجوم ومظاهر الفنانين.كانت مرتاحة للطابع «الثقافي» الذي ألفته من مبتداها مع الخميسي وعبدالصبور وعادت إليه مع «علي» ودوائر الشعراء والأدباء والراطنين بالسياسة! غنت لنجم وإمام: «وآه يا عبدالودود.. يا رابض ع الحدود»... جلست على الأرض بلا مساحيق تغني غناء طلبة السبعينيات. ودخلت مطبخي تزيحني لتصنع بيديها المهارتين «فتة بالخل والثوم».. تقدمها وهي تضحك بطفولة وسماحة ومودة إنسانية... وكأنها هي التلميذة وكلهم الأساتذة، وهي المغمورة وكلهم المشاهير».

وغنت لنجم أيضا: «دولا مين.. دولا مين.. دولا عساكر مصريين» بعد حرب أكتوبر ١٩٧٣.

وربما ندمت قليلا على أنها قدمت فيلم «الكرنك» إدانة لانتهاكات الحقبة الناصرية حيث تسرطنت «دولة المخابرات» بقيادة صلاح نصر.. حين لكزها الناصريون بـ «عصا نقدهم قائلين: إنها قدمت الفيلم نكاية في عبدالناصر من أجل «سواد عيون» أنور السادات.

لكن الأسطورة، أي أسطورة، لا بد أن تخضع لجبرية الحتمية الدرامية:

- تخلي الجسد عن أسطورته.
- بصمة «الزمكان» الجيوسياسي على شخصية سندريللا.
- المرض.
- الغربة.
- رحيل الذين ارتبطت بهم إنسانيا وفكريا ووجدانيا وعاطفيا: العندليب، جاهين، عبدالصبور.

وكان لا بد لـ «الدم» أن ينزل الأسطورة من عليائها.. ليحشرها في متاهة الأسئلة:

- هل كانت سعاد حسني سندريللا الأسطورة أم أسطورة السندريللا في عصر الفلك المخابراتي المفترس؟

حتى إذا حاولت الإفضاء و«الفضفضة» كان «قابيل» لها بالمرصاد فلا تستطيع أن تبوح:

- ماذا؟
- لماذا؟
- كيف؟

الأسطورة في متاهة الأسئلة مقطوعة الرأس... فمن يجرؤ على الكلام؟ ◆

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

سماء القاهرة كخلفية صافية تملأ الكادر مع أصوات نهنهة سعاد وهي «طفلة» صغيرة، ومع ورود المعلومات باسم الفيلم نلاحظ سقوط بعض الدموع،كقطرات مطر بطيء، على الشوارع الجانبية في منطقة العتبة الخضراء حيث المارة يعكسون حركة هادئة،ومعهم حركة السير، عربات الحنطور تحمل الناس والخيول تتمايل بهدوء حيث نسمع أصوات حوافرها على الأرض المرصوفة بحجارة البازلت السوداء النظيفة لينساب صوت محمد عبد الوهاب بأغنية (إجري. إجري. إجري ده حبيب الروح مستني)

وصورة سعاد حسني الطفلة في الخلفية تقفز وتغني.

عربة كاديلاك تقطع شارع محمد علي في اتجاه ميدان العتبة وتدور حول مبنى الأوبرا الخديوية، ثم تنساب وسط شارع عدلي إلى وسط البلد، يخف صوت عبد الوهاب مع نزول اسم أسمهان ببنط عريض يليق ببطلة لفيلم رومانسي، ثم اسم المخرج، واسم شركة مصر للإنتاج الفني حيث يظهر بروفيل طلعت حرب كشعار للشركة الوطنية في تكوين بيضاوي.

بورتريه سعاد حسني في إطار حزين في زاويته شريط أسود ، ثم : قطع.

الكويت . عبده جبير

سعاد حسني «المتوحشة»

سعاد حسني.. فيلم مصري طويل

أسطورة «النجمة» في إطار من الفولكلور

كارت على الشاشة

بعد نزول التترات بكل الأسماء التي اشتركت في هذا الفيلم المصري الطويل، حيث يمكن للكاميرا أن تتوقف عند بعضها لفترة، وتركض عند بعضها الآخر حيث لا يمكن للمشاهد قليل النظر أن يلمحها ، وحيث، ثالثا، يمكن أن تمر مرورا هادئا أمام المجموعة الثالثة، وختاما بعشرات الأسماء المرصوصة في طوابير طويلة من مجاميع الكومبارس الذين يمر الواحد منهم عادة من جانب الشارع إلى الجانب الآخر، لا لشيء، إلا ليحس المشاهد أن ما يجري في المشهد، إنما يجري في الواقع، ولم يكن مقصودا به أبدا أكثر من ملء الشاشة بكائنات حية، من هنا وهناك.

ولنلاحظ هنا أسماء عدة نلمحها من فرط التكرار : عبد الرحمن الخميسي، صلاح جاهين،أحمد بدرخان و علي بدرخان، صلاح عبد الصبور وعبد الحليم حافظ، مفيد فوزي ومنير مطاوع، كامل الشناوي ومحمد محمود شعبان، أحمد خيرت ونجاة الصغيرة ويمكن للمخرج أن يضيف الكثير أيضا.

.. وبعد نزول التترات يمكن للفيلم أن يبدأ.

المشهد الأول

خارجي . نهار

لقطات بانورامية للقاهرة في نهاية الستينيات. ثم لقطة من بعيد. الكاميرا تستقر عند مدخل إحدى الحارات المتفرعة من شارع عبد العزيز حيث منزل بسيط مكون من أربعة طوابق يقع على ناصية الحارة وشارع عبد العزيز من ناحية ميدان العتبة حيث يمكن للكاميرا أن تستعرض البلكونة من أعلى لنلاحظ لافتة كتب عليها بخط النسخ المعتبر "محمد حسني البابا . خطاط ".

لكن الكاميرا تعود لتلتقط شابين في العشرينيات من العمر أحدهما طالب في كلية الفنون التطبيقية (قسم التصوير الميكانيكي والطباعة) والثاني طالب بمعهد القاهرة الديني الأزهري وهما خارجان من غرفة على سطح منزل من منازل حي المنيرة (المنزل رقم ١٤. شارع عبد الرحيم البيساني) المتفرع من شارع المنيرة، والمؤدي إلى شارع القصر العيني حيث سيجد الخارج من هذه الناحية في مواجهته مبنى دار الحكمة (مقر نقابة الأطباء) وإذا افترضنا أن بإمكان الكاميرا أن تحلق من أعلى فسنرى الشابين وهما يهبطان السلم إلى شارع عبد الرحيم ليصلا إلى شارع القصر العيني ليقفا على محطة الترولي باص (الذي انتهي عهده الآن) المواجهة للمنزل الذي كان يعيش فيه (في ذلك الوقت) كل من الناقد لويس عوض والفنان الرسام رمسيس يونان والمصور الفوتوغرافي الفنان محمد صبري الذي كان قد تزوج لفترة من حياته الممثلة الكبيرة نادية لطفي، لكن المهم (وهو ما داخل الفيلم) أن الشاب أحمد الدجوي (طالب الفنون التطبيقية، والخطاط المتمرن) وصديقه الطالب الأزهري «ع. ج» والذي أصبح فيما بعد كاتبا، قد قفزا إلى الترولي باص المتجه إلى ميدان العتبة، ليهبطا بعد دقائق على ناصية شارع عبد العزيز على بعد خطوات من منزل حسني الخطاط.

لكن الكاميرا ستتوقف على وجه طالب الفنون التطبيقية وهو يحكي لطالب الأزهر طوال الطريق. كان يصف طوال الوقت، بإعجاب يصل إلى حد التقديس، ذلك الشخص (العبقري. المجنون) الذي يمكنه أن يمسك بالقلم الباسط ويخط به على الورق المقوى آية من القرآن الكريم على هيئة دائرة كاملة دون أن يستعين لا بالبرجل ولا بالمسطرة، ودون أن يخط أي خطوط تحدد الزوايا، ثم إنه يمكنك أن تمسك بالبرجل لتجد الآية قد رسمت بدقة في دائرة كاملة كالقمر في ليلة تمامه، عندئذ تجد قلبك وقد انشرح يكاد يصفق من قدرة وعبقرية هذا الفنان.

> "كان والدها خطاطا عبقريا وشخصا غريب الأطوار، لكنه كان ودودا وإنسانيا إلى حد أنه اشترى كل بضاعة بائعة عجوز حتى يرحمها من اللف والدوران في الشوارع"

المشهد الثاني

داخلي . مساء

يمكن للكاميرا الآن أن تعود لتلاحق الشابين وهما يدخلان الشقة دون خبط أو استئذان لأن صاحبها اعتاد على أن يترك الباب دون قفل أو ترباس، فالرجل يعيش في أمان مع العالم حتى ولو كان قد تعرض لحوادث سرقة سابقة من نشال عابر، فلم يكن عم حسني يهتم بمثل هذه الحوادث التافهة، لأنه أصلا لم يكن هنا على الأرض، بل كان دائما محلقا في السماء، مع خيالاته وهلاوسه وأحلامه الطائرة، كان محلقا مع نفسه هناك في الأعالي.

كان عم حسني الآن جالسا في الشرفة المطلة على الشارع، حيث يمكنك أيضا أن ترى ميدان العتبة. ما أن رأى الدجوي وصاحبه حتى ابتسم، فلشد ما كان عم حسني يحب تلامذته، خاصة أولئك الذين يرى فيهم موهبة بفن الخط، خاصة أنه كان يرى الزمن القادم والآلة تقبل بسرعة لتعتدي على عمل يد الإنسان، تقضي على الفن الجميل، لذا أشار إليهما بأن يجلسا بجواره، وراح يحكي ويحكي، وبريق عينيه يرسل لمعة لا يمكنك أن تلمحها سوى في حدقتي فنان أو مجنون.وما هو بحالك إلا وقد عرج من هذه الزاوية أو تلك علي حكايته مع الخط، موضوعه الأثير، لكنه لم يكن يفوت فرصة إلا شوح فيها غاضبا على أبنائه وبناته السبع عشرة، وإن كنت تحس بلهجة الفخر وهو يذكر ابنتيه : نجاة الصغيرة، وسعاد حسني اللتين كانتا، الآن، نجمتين محلقتين في سماء الفن.

كان رجلا عجوزا ووحيدا يغرق أحيانا في موجات غضب لا تحتمل، لكنه كان ودودا وإنسانيا أغلب الوقت إلى حد أنه في إحدى المرات اشترى كل بضاعة بائعة عجوز من الخضراوات لأنه أشفق عليها من اللف والدوران في الشوارع وأسرف في عطائه، لا لشيء، إلا لأنه أراد لها أن تعود إلى بيتها وأولادها سعيدة

ومعها كثير من المال.

كارت

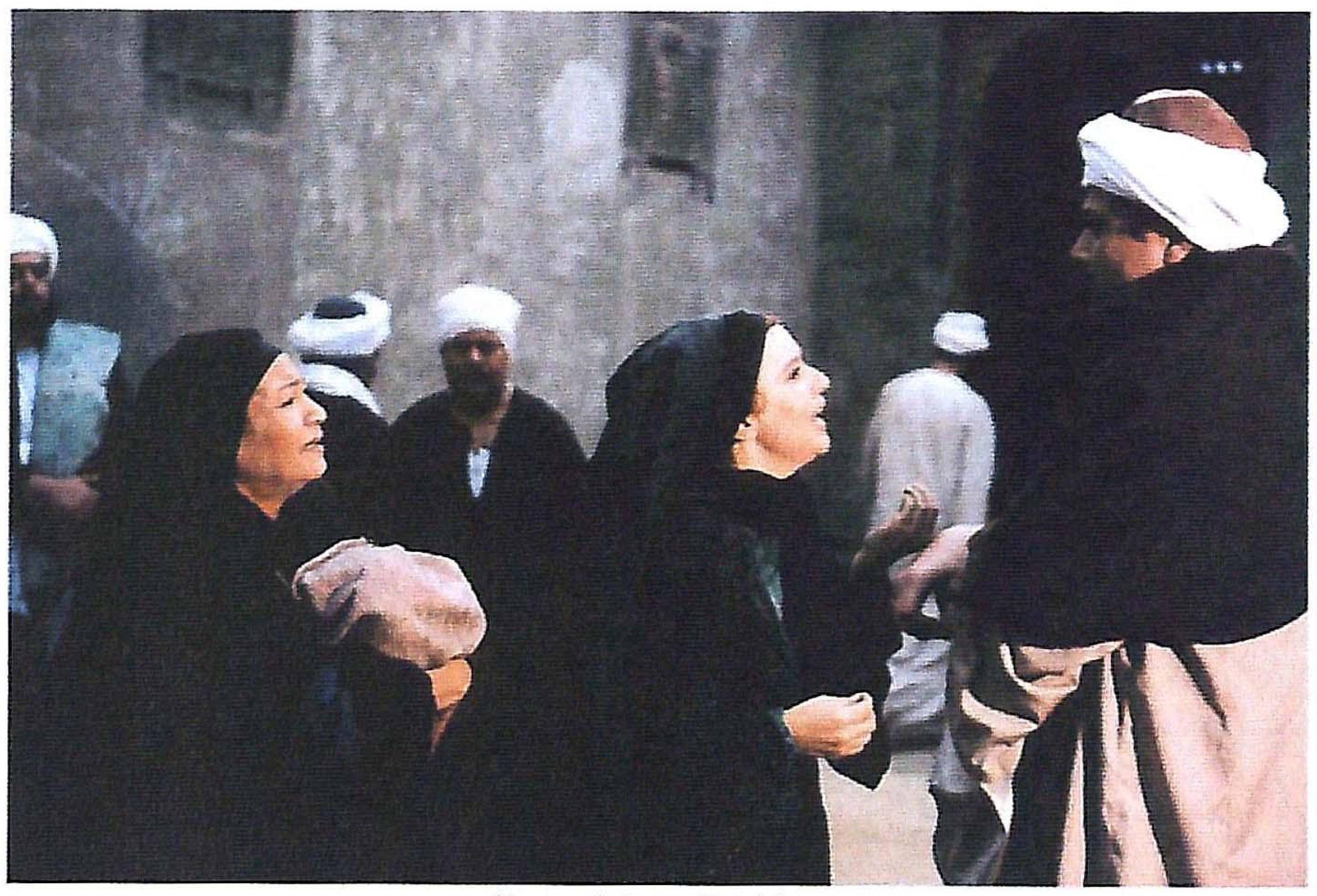
أصبح بإمكان الكاميرا الآن أن تلتقط الطالب الأزهري، الذي أصبح فيما بعد كاتبا، وهو يتردد على الفنان العجوز، وفي كل مرة كان يلتقط من حكايا الفنان العجوز ما يمكن أن يصور الوضع، لكنه، حتى ولو كان هذا الفيلم يريد أن يحكي طرفا من الحكاية، فإنه لا يمكننا إلا أن ندع الكاميرا تتحرك في السياق ، فليس هناك فنان، كما ليس هناك نجم يمكن هكذا أن يخرج لوحده بمعزل عن السياق العام.

المشهد الثالث
مناظر مختلفة

القاهرة في نهاية الأربعينيات. الناس في حالة ذهول مما جرى في حرب فلسطين. رائحة الخيانة تفوح وتختلط برائحة الغدر، وعلى المستوى الشخصي، وعلى الرغم من أن فناننا الخطاط لم يكن غارقا في الحياة العامة، إلا أن ما كان يعيشه، قد أثر بشكل ما في حياته،لم يكن إنسانا راضيا، بل كان القلق ينهشه، ومن زيجة إلى أخرى وجد نفسه وفي رقبته سبعة عشر ابنا وبنتا، وكلما نهشه القلق، تمادى في غيه، وغرق في كأسه،حتى وجد نفسه في حالة هرب دائمة. وإنه وإن لم يكن لدينا ما يساعدنا على تقصي الحقائق ومعرفة التفاصيل الدقيقة إلا أنه من الممكن للكاميرا أن تتبع خطوات الأخت الكبرى (نجاة) شقيقتها من الأب وهي تخطو خطوات واثقة في ممرات الإذاعة، حيث أضحت صوتا مسموعا بدأ يستقطب المعجبين، ومن يعرف، ربما كان هذا أهم خيط يقودنا إلى خطوات الأخت الصغيرة وهي تشارك في برنامج بابا شارو بصوت أضحى تميزه ممكنا وهو يصدح بأغنية أضحت مميزة (أنا سعاد أخت القمر، بين العباد حسني اشتهر)، ومن يعرف ربما كان وجودها في ممرات الإذاعة هو الذي قادها للقاء الحاسم بعبد الرحمن الخميسي الذي أخذها من يدها وبدأ معها من نقطة الصفر.

للظروف العائلية التي رسمتها الكاميرا سابقا، لم تتلق البنت، ضحية التفكك الأسري تعليما يذكر، لكن رجلا مثل عبد الرحمن الخميسي كان يقوم بدور العراب، ملتقط المواهب من الشوارع الخلفية، لم يكن يفوت فرصة التقاط موهبة مثل سعاد، وهكذا، تعهدها بالدرس والتدريب، ومن الممكن للكاميرا أن تتوقف هنا عند محاولة الخميسي أن تقوم الممثلة الشابة بالتعامل مع نص عالمي فاختار لها دور أوفيليا في مسرحية شكسبير، لكنها لم تستطع الاستمرار في هذا الجو الشكسبيري الغريب،فما كان منه إلا أن يواصل معها الطريق في اتجاه آخر، فأخذها إلى استوديو الإذاعة لترى وتستمع وتتعلم من ممثلة تحسن الأداء كما نطق الحروف، تجلس بالساعات وهي تراقب كريمة مختار وهي تؤدي دور نعيمة في المسلسل الإذاعي الناجح " حسن ونعيمة " والذي كان يخطط لتحويله إلى فيلم تقوم سعاد ببطولته.حتى استطاعت الوقوف في دور البطولة المطلقة وهي في ريعان الشباب في فيلم كان يغازل ما يجري في البلد، حيث الحدث الرئيسي يكاد يحمل وجهة نظر الوضع القائم في هذه الأيام :

نعم.



من فيلم «الجوع» لعلي بدرخان

كان الضباط الأحرار قد قاموا بالثورة، وبدأت روح جديدة تسري في عروق البلد.

كان أبناء الطبقات الدنيا قد تمكنوا من الإحساس بأنهم من الممكن أن يكونوا مواطنين، وأن فتاة جاءت من الشوارع الخلفية يمكن أن تكون نجمة بين يوم وليلة، خاصة أن العمل الذي سيقدمها سيحكي حكاية تغازل الوضع ومشاعر الناس.. الجماهير الخارجة من القمقم على استعداد لتصديق الحلم بالصعود خاصة لو تحقق في فيلم خيالي، كتبه رجل كان حلم الثورة شغله الشاغل، وأنتجه محمد عبد الوهاب وهو الخبير بالصيغة الناجحة التي يمكن أن تقبل عليها الجماهير :

ابنة ملاَك الأرض الريفي تقع في غرام مطرب طموح يريد الوصول لا عن طريق الثروة بل عن طريق الفن الذي يعتبره قيمة اجتماعية أيضا يبرر له الصعود إلى الطبقة الأعلى فيغني للفتاة البريئة، فتقع في غرامه، لكن الأب، حامل التقاليد القديمة،يرفض، لكن إرادة الحب تنتصر، وينتهي الفيلم بزواج حسن من نعيمة، وهكذا تذوب الطبقات، وينتهي الفيلم نهاية سعيدة وتصفق الجماهير. وتحل المشكلة على الشاشة وتتدفق الجماهير على دور السينما وتتحول سعاد إلى نجمة متألقة بين يوم وليلة تتحدث عنها الملايين.

كارت

ولأن الحياة العامة كانت في حالة مد، ولأن الضباط الأحرار كانوا يدفعون كل أصحاب المواهب الذين يعبرون عن مشروعهم الذي كان يعاني من افتقاده لخطة منظمة في جانب، وحصاره من أعداء (أو معارضين) له في الداخل والخارج، فإن كل من كان يمد يده بالمساعدة، بوعي أو من دونه، كانت كل الأبواب تُفتح له على مصاريعها.

ربما كانت سعاد حسني من أولئك الذين لا يتمتعون بوعي واضح في كل الأمور، لكن حسها المرهف، وتورطها الذي سيقت إليه بهذه النجومية الجارفة التي وجدت نفسها غارقة في تبعاتها جعلها جزءا من آلية ملتبسة تقودها روح برجوازية صغيرة، تشارك مرة فيما يمكن اعتباره فنا جادا أقرب للكمال، ومرة أخرى في أعمال ليست أكثر من تسال تغازل رواد الصالات المظلمة بالأحلام الرومانسية التي لا أساس لها في الحياة، الحياة التي كانت صعوباتها تتزايد وتتعقد، حتى أن بعضها وصل إلى حد غير مفهوم، إلى حد العبث.

لكن المهم هنا، وهو ما يمكن للكاميرا أن تتوقف عنده لبعض الوقت، أنه لا سعاد حسني أو غيرها من الفنانين، خاصة أولئك الذين يعملون في صناعة جماعية كما صناعة السينما يمكن أن تكون (أو يكونوا) معزولة،(أو معزولين) عما يجري في السياق العام، خاصة أن كل شيء تقريبا كان، في يد النظام. في يد الدولة.

المشهد الرابع
داخلي . نهار

يمكن للمخرج هنا أن يصور هذا المشهد في عدة أماكن، في مكتب صلاح جاهين في صباح الخير، أو في مكتبه بجريدة الأهرام، أو في بيته المطل على ميدان سفنكس في العجوزة، أو في بيت سعاد حسني في الزمالك، أو في أحد استوديوهات السينما، لكن المهم أن بطل هذا المشهد هو صلاح جاهين، الذي، بعد أن يختفي عبد الرحمن الخميسي من الفيلم، ويتوفى كامل الشناوي (الذي لعب دور العراب في فترة من الفترات) يقوم هو بدور أكثر تعقيدا من دور العراب، فقد كانت سعاد تعتبره : الأخ والصديق، المعلم والمستشار، وكان هو جدير بأن يكون كل هذا في الوقت نفسه، فهكذا كان، لا لسعاد وحدها، بل لعدد كبير من الفنانين والكتّاب الذين كانوا يلتفون حوله، لأنهم كانوا يشعرون بالأمان في حضرته. ولأنه، في السياق العام سيقدم لها فيلما آخر من أهم أفلامها، والأهمية هنا قد لا تكون من زاوية السينما الراقية، أو العمل الفني الخطير، إنما أيضا في سياق التأثير الجماهيري الكبير.

> ”ربما كانت سعاد حسني من أولئك الذين لا يتمتعون بوعي واضح في كل الأمور، لكن حسها المرهف جعلها «موروطة» في سيل من الأعمال الفنية التي سيقت إليها عبر نجوميتها الجارفة“

المشهد الخامس
فلاش باك

كان الجو العام إذن يحمل النجمة الجديدة إلى آفاق الشهرة الكاسحة، ومن فيلم إلى فيلم، ومن تجربة إلى أخرى أضحت " سعاد حسني " اسما كبيرا، ولا نريد أن نقول مؤسسة صغيرة، حاولت أن تقيم لها أركانا صلبة، وإن كانت طبيعتها القلقة (التي ربما ورثتها من والدها الخطاط) لم تمكنها، كما مكنت عبد الحليم حافظ، أو محمد عبد الوهاب، أو أم كلثوم (مثلا) من أن تصبح هذه المؤسسة، مؤسسة قوية متماسكة، لها أبعادها الاقتصادية، وعلاقاتها العامة النافذة، كما تأثيرها الساحق في الوسط الفني والإعلامي.

سعاد كانت، فعلا، إنسانة " طيبة " بالمعنى المصري الصميم،(مثلا حين تراها بين الأصدقاء في جلسة ود وهي تطبخ لهم فتة، أو تخَدم عليهم في بيتها فترة زواجها من علي بدرخان كأي ربة بيت كريمة وخدوم، لا تمتلك إلا أن تصفها بهذه الطيبة التي تتخلى فيها من أي مظهر من مظاهر النجمة ساحقة الشهرة)

ولربما بسبب هذه الطيبة أخذت على رأسها الضربة تلو الضربة، بعضها بقصد، وبعضها بغير قصد، لكنها كانت تتلقى الضربات، دائما، وربما كانت هذه هي ضريبة الشهرة، لكن وقبل أن يهبط إيقاع الفيلم، على الكاميرا أن تصور عدة مشاهد حاسمة في الموضوع.

المشهد السادس
٧٢..النكسة مستمرة

كان الزمن قد جرى. لكن نكسة ٦٧ كانت لاتزال تحمل الغصة في الحلوق. مات عبد الناصر فترك فراغا في النفوس وقلقا على ما هو آت. كانت الحركة اليسارية المصرية هي المحرك الأهم للشارع وكان الغزل بينها وبين السلطة (بقيادة السادات) قد انتهى بصدامات في موجات متتالية من المظاهرات العارمة : في الجامعة وفي المصانع، وبين المثقفين الذين كانوا، بشكل أو آخر، يقودون حركة التمرد أو يغذونها بمطالب تدعو السلطة للدخول في الحرب لاسترداد الأرض والكرامة.

يوما وراء الآخر كانت الحركة الوطنية تدخل في نفق الانقسام بين من لا يرون في السلطة أملا في تحقيق الحلم، ومن يرون أن لا حل آخر سوى الالتفاف حولها فالمعركة قادمة لا محالة.

صلاح جاهين كان من هذا النوع الأخير، لذا لم يسلم من سخرية أحمد فؤاد نجم الذي كان من النوع الأول.

سعاد حسني أيضا كانت من فريق صلاح جاهين، كانت قد اقتربت منه (روحيا) أكثر من أي شخص آخر، على الرغم من أنك يمكن أن تشاهدها مع علي بدرخان في الغورية في بيت أحمد فؤاد نجم والشيخ إمام يغني " شاعر بيتخن من بوزه "، والسخرية من صلاح جاهين طبعا.

في إطار هذه الرؤية يختار جاهين سعاد حسني لتقوم ببطولة فيلمه " خللي بالك من زوزو" الذي جاء كرد على المشككين في إمكانية أن يكون هناك أمل في المستقبل : الفتاة المصرية، الرمز تعود للفرح : تغني وترقص وتقول بملء فمها : أصبحت الحياة لونها بمبي. (ليس هنا أي لبس

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

فأغنية فيلم أميرة حبي أنا يمكن أن تنضم إلى فيلم زوزو دون فرق) على الرغم من كل شيء. ويبدو وربما لأن الناس كانوا قد ملوا الكآبة التي ملأت هزيمة ٦٧ به النفوس، ثم فترة الانتظار التي بدت طويلة كالدهر، ذهبوا إلى السينما وغنوا مع سعاد حسني وكنت تسمع أغانيها في الشوارع والتجمعات، وكان هذا نوعا من ميلاد جديد كاسح أو لتقل وصالا جديدا مع الجماهير له شكل الظاهرة التي تتجدد لترتفع أسهم سعاد حسني التي تكاد تكون قد أضحت وحدها على القمة.

المشهد السابع
بانوراما الانفتاح

لقد عبر الجيش المصري الباسل قناة السويس وحقق نصرا عسكريا عد معجزة بالقياس العسكري، لكن القيادة بدلا من أن تتمسك إلى آخر لحظة بهذا النصر، فرطت فيه، وفتحت الأبواب على مصاريعها للتخاذل والتفريط الذي رفضته الدول العربية، حتى تلك التي كان الجميع يظنون أنها أكثر تفريطا، الأمر الذي نشر الإحباط والعزلة، القلق والكآبة، ولأن صلاح جاهين (يبدو) كان يراهن على عكس ما جرى في الواقع، أصيب بنوع من الكآبة لم يستطع الفكاك منها حتى انتهى إلى إدمان الكآبة وأدويتها التي كان لا بد أن تنهي حياته.

كارت

لا بد لمخرج الفيلم هنا من أن يجد طريقة لتصوير وقائع موت عدد كبير من المبدعين من أبناء جيل صلاح جاهين واحدا بعد الآخر كأمر أصبح شبه ظاهرة، من عبد الحليم حافظ إلى صلاح عبد الصبور، من عبد الرحيم منصور إلى نجيب سرور، ثم أمل دنقل، والخوف كل الخوف أن يتحول الفيلم هنا إلى تراجيديا كئيبة قد تصيب المتفرجين (النظارة) بالملل.

وعلى المخرج أيضا أن يجد طريقة لتصوير لعبة قد تكون بالنسبة لنجمة شهيرة كانت نضارتها وحيويتها هي أساس جاذبيتها عند الناس، نقصد لعبة الزمن، فها هي نجمتنا تجد نفسها شيئا فشيئا على مقربة من خريف العمر، وحيدة تقريبا، بلا زوج أو طفل، فأي أضواء يمكن أن تؤنس وحدة امرأة كانت تمتلئ حيوية ونضارة وها هي الأيام تؤشر على ملامحها بعلامات السنين ! كل ذلك في ظل تغيرات متسارعة جعلت الحياة (خاصة في القاهرة التي بدأ هجوم ساحق عليها من الريف جعلها مكانا صاخبا قاسيا لا رحمة فيه) صعبة والناس أقل رحمة ولأن النجم دائما تحت رحمة الإعلام، ولأن الإعلام أضحى غارقا في أجواء الفساد، كل ذلك ضاعف من قسوة الحياة على بطلة فيلمنا المصري الطويل.

لذا فإنها تلقت ردود فعل فشل فيلمها ما قبل الأخير (الدرجة الثالثة) كضربات تحت الحزام لا رحمة فيها فاعتزلت الناس والفن، وبدأ ألمها الذي تسببت فيه حادثة تمزق في ظهرها منذ عملت في مسلسل " هو وهي " يتزايد ويصبح أقل احتمالا والنفس تحيا في ظل زمن كئيب.

المشهد الثامن
الجروح . فلاش باك

هل يمكن لأي مخرج محترف أن يقدم بطلة عاشت تجربة حياة في أسرة مفككة علي رأسها فنان قلق، مزواج، غريب الأطوار، وهي بنت جذابة، خفيفة الدم، متفتحة محاطة بالرجال الشرقيين من كل صوب، دون أن يتصور أنها تعرضت للاعتداء بالتجريح؟

ليس بالضرورة أن تكون الجروح في الجسد، فهذه قد تكون الأهون، لكن جروح الروح أكثر ألما وأشد عمقا، وأبلغ أثرا، وهذا ما يمكن أن يصوره مخرج الفيلم وهو مطمئن تماما إلى أنه لم يبتعد قيد أنملة عن ما جرى. عن الواقع.

والآن ونحن نتابع ما تكتبه الأقلام من حكايات قصص حب وزواج، قصص عشق وهيام، بعضها جرى، وبعضها من نسج الخيال،يمكننا أن نتصور كم الجروح التي تعرضت لها سعاد حسني كإنسانة، لا بد أنها كانت تتوق إلى أن تعيش حياتها بشكل طبيعي وكإنسانة.

وهنا لابد أن يتوقف مخرجش الفيلم عند (هل نقول) فشل زواجها من إنسان كانت تحبه، وظلت تحبه كإنسان، حتى آخر لحظة في حياتها، وكان هو جديرا بهذا الحب، لأنه أيضا أحبها كإنسانة وفنانة حتى النهاية، لكن الطبيعة كانت قاسية، ويظن كاتب الفيلم بأنها لو كانت تمكنت من الإنجاب منه، لتغيرت لحظة تنوير الفيلم، ولتغير سياق الأحداث، لكن يبدو أن المخرج لم يرد أن تكون نهاية الفيلم، نهاية سعيدة، بعكس أغلب الأفلام التي قامت بطلته بأدوارها الرئيسية فيها، على الرغم من أن هذه الأفلام، ما هي إلا عمل من أعمال الخيال.

المشهد السادس
الشائعة

ليس هناك إنسان مشهور لا تدور حوله شائعات من كل نوع. وبالنسبة للفن فان الشائعة قد تصل إلى حد لزوم ما يلزم في حياته. لكن هذه الشائعة، و حين تكون الأمور ماشية في إطارها الطبيعي فهي شائعات (عادية) أو حتى مضحكة، لكن حين يتحول مجتمع ما تحولا فجائيا يقلبه رأسا على عقب، فإن الشائعة تتحول إلى طور من القسوة يجعلنا نقول عنها "بكل برود " شائعة متوحشة "

وبعد التحول الفجائي الذي قلب المجتمع المصري منذ منتصف السبعينيات، جرى بالضبط مثل هذا التحول، فبدلا من أن تنصب الشائعات حول الفنانين، على قصص الزواج أو الطلاق المعهودة، تحولت إلى تصوير الفنانين باعتبارهم جميعا ثلة من القوادين، والفنانات إلى ثلة من العاهرات، ويكاد المرء يقول، إن الأمر كان مقصودا لضرب واحدة من الدرر التي منحتها الطبيعة للشعب المصري،ممثلة في مواهبه الفنية والأدبية حتى يتم استكمال الإجهاز عليه وتحويله من مجتمع فاعل إلى مجتمع خامل عقيم.

وهنا يمكن للكاميرا أن تتوقف أمام مشهد حي جرى في أحد تاكسيات القاهرة.في أواخر السبعينيات.

ثلاثة أصدقاء للفنانة الشهيرة وزوجها كانوا قد تناولوا الغداء للتو في منزلهما بوجود عدد آخر من الأصدقاء (الشهود)، وكانت المناسبة الاحتفال بنجاح فيلم قامت ببطولته الفنانة الشهيرة، وكانت أفيشات الفيلم تملأ مسطحات الإعلان التي تغطي جوانب شوارع القاهرة، ولأن أحد الأصدقاء نطق باسم الفنانة في سياق الحديث، تدخل السائق لا فض فوه ومات حاسدوه (وكان من ذلك النوع من البشر محبي الظهور، محبي الفشخرة، محبي الادعاء، أولئك الذين لا ينسون فحولتهم لحظة . ربما بسبب افتقادهم لها) وأكد على أنه كان منذ نصف ساعة فقط مع الفنانة الكبيرة في فيلتها في المعادي، ويمكن للمشاهد هنا أن يستكمل الصورة المريضة التي صورها خيال مريض لسائق تاكسي لا يمكن أن يكون قد رأى قط الفنانة الكبيرة رؤية العين إلا في أحلامه وخيالاته المريضة، لأن الخيال السليم لعشاق الممثلة الشهيرة، وهو أمر مشروع، كان يصورها لهم، جيلا بعد جيل في صورة السندريللا الحبوبة التي تغني وترقص، تتمايل وتقفز لتسعد الناس وتداعب أرواحهم.

لكن هذا النوع من الشائعات المتوحشة لم يكن إلا تعبيرا عن مجتمع كان قد أصبح على وشك الدخول في حالة عامة متوحشة.

> "سعاد حسني كانت إنسانة طيبة، وربما لهذا تلقت الضربات واحدة تلو الأخرى، وكان أصعبها تلك الضربات التي كانت تأتيها من أشخاص مرضى لم يروها لكن خيالهم المريض صور لهم ما لا يمكن تخيله"

من فيلم «حب في الزنزانة»

كارت

كنت (ربما بالصدفة) أكاد أكون أقرب أحد ثلاثة أشخاص من الممثل والكاتب الشاعر نجيب سرور (طبعا بعد زوجته وابنيه) في الفترة الأخيرة من حياته، وبعد وفاته اقترح عليَ الصديق المخرج علي بدرخان أن أكتب قصة حياته في فيلم ينبني على رؤية كنت قد كتبتها عنه في مقالة رثاء، كانت المقالة تفسر لِمَ راح نجيب سرور في سنواته الأخيرة يمشي في الشوارع هائما يعرض ابنه الصغير الأشقر الجميل ذا الشعر الأصفر للبيع.

رأيت في المقالة المذكورة أن نجيب سرور لم يكن يعرض، طبعا أو حقا ابنه للبيع، لكن لأنه كان ممثلا عظيما، ولأسباب معقدة عدة، لم يتمكن من أداء الأدوار التي تشفي غليله كفنان على خشبة المسرح(المسرح الحقيقي الذي نعرفه) قرر أن يكسر حاجز الحياة الرابع ويقوم بالتمثيل في الشوارع، ولغرابة الصدف أن علي بدرخان كان ينوي إشراك سعاد حسني في هذا الفيلم، ولأنني عجزت عن إيجاد دور لها، فلم يكن لشخصية مثل شخصية سعاد حسني أي دور في حياة نجيب سرور التي رأيت وجوب أن أكون أمينا معها، أعلنت عجزي عن المضي في كتابة الفيلم، وأهديت ما كتبته لعلي بدرخان، على أن يجد كاتبا آخر يستطيع أن ينجز ما عجزت عنه، وللأسف لم يتحقق هذا الفيلم حتى الآن.أسوق ذلك لا لأن شركائي في جلسات طاولة العمل (الكاتب حسين عبد الجواد صديق علي بدرخان الصدوق، ومجدي أحمد علي المخرج، الذي كان سيقوم بدور المخرج المساعد، والمنتج المرحوم عبد العظيم الزغبي الذي أنتج أغلب أعمال سعاد حسني وعلي بدرخان بما فيها فيلمهما الأخير الراعي والنساء)، هم من أقرب الناس إلى بطلة فيلمنا، لكن لأن رؤيتي لما جرى لنجيب سرور هي رؤية قريبة لرؤيتي لما جرى لسعاد حسني في مشهد الختام، أو بلغة السينما مشهد الفينالة.

المشهد السابع
تمثيل مشهد الفينالة

أظن إذن أن مشهد فينالة حياة سعاد حسني مشهد (على الرغم من كل ما كتب وقيل وكثير منه مجرد ظن آثم أو تماد في الغي) هو مشهد طبيعي للغاية، إلى درجة تجعله حكاية من حكايا الفولكلور. قد يكون محزنا أو مؤسفا فهذا شيء آخر.

إنسانة، وحيدة. ينهشها الألم. تعيش على غير إرادتها في بلد بعيد. يخيم الضباب الكثيف على سمائه أغلب فترات السنة (هي ابنة الشمس) بلا زوج أو حبيب. بلا ولد أو وريث. رسم الزمن على ملامحها خطوطه. وهي بعد ذلك وقبله ممثلة حتى النخاع. ممثلة بالفطرة. أعطاها الله هذه الموهبة فعاشت بها ولها، لكنها، هنا، وفي هذه اللحظة، (لحظة الفينالة) تتأكد من أن ألمها قد تحول إلى ما يشبه العجز (إن لم يكن العجز الجسدي) فهناك عجز الإرادة وهو أخطر الأنواع التي تصيب الإنسان بشلل الروح والعقل، إنسانة في هذا الوضع، لابد أن تكون، أيها السادة، نهايتها، هي هذه النهاية، السقوط من حالق، إلى، النهاية، فهذا هو الدور الأخير لممثلة عظيمة، وهو دور لم يكن من الممكن أن تقوم به في أي فيلم آخر ◆

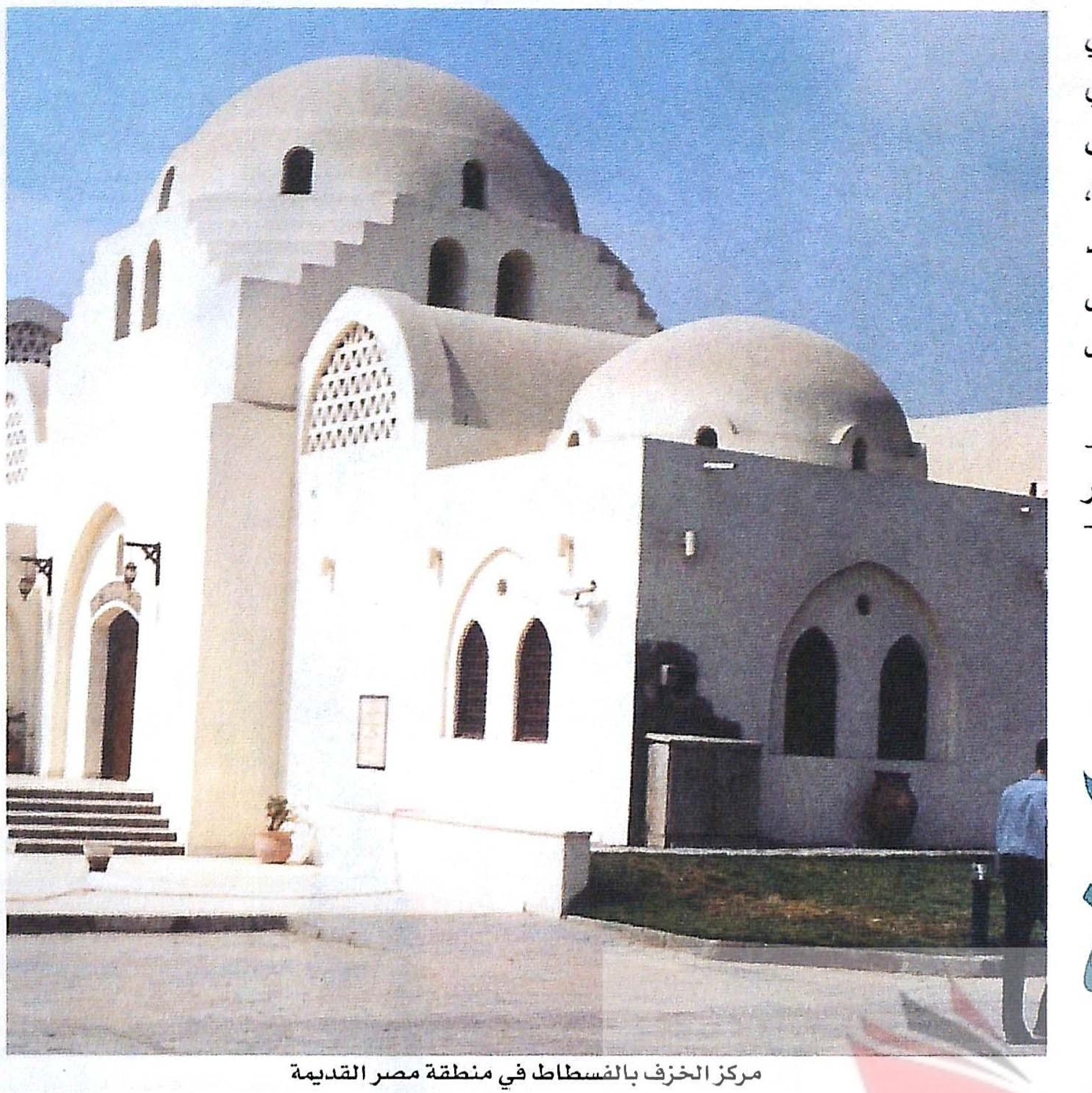
ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

تعتبر «الفسطاط» من ذلك الطراز الأول من المدن الإسلامية، الذي نشأ في عصر الفتوح الإسلامية، كما تكتسب رونقا متميزا لعراقة تاريخها المعماري والفني، فهي المدينة التي أسسها عمرو بن العاص حيث اختار موقعها بين نهر النيل وجبل المقطم بالقاهرة .. وبعد أن انتهى عمرو بن العاص من بناء عاصمته الجديدة، أنشأ الجامع العتيق أقدم المساجد في مصر وأول نواة للعمارة الإسلامية فيها، وقد اختار عمرو موضع المسجد في المكان الذي كان فيه لواؤه، وقد عرف باسم مسجد أهل الراية؛ وهم نخبة من الجند الأنصار والمهاجرين كانوا يؤلفون قوات الجيش وتلتف حولهم كل قبيلة برايتها.

عادل ثابت - مصر

استضاف خمس فنانات بحرينيات

مركز الخزف في الفسطاط عودة إلى الريادة



مركز الخزف بالفسطاط في منطقة مصر القديمة

بنى عمرو بن العاص جامعه عام (٦٤٠م - ١٩هـ) بطول ٢٠ ذراعا وعرض ٣٠ ذراعا .. وفرش أرضه بالحصباء، وسقفه بسقف من الجريد والطين حُمل على ساريات من جذوع النخيل دون أن يجعل له محرابا مجوفا ولا منبرا.

وكانت الفسطاط تتميز منذ القدم بتجمع صُنَّاع الخزف فيها، وقد جاء في كتاب «ناصر خسرو»:

«ويصنعون بمصر الفخار من كل نوع، وهو لطيف وشفاف حتى أنه لايمكن أن ترى من باطن الإناء اليد الموضوعة خلفه، وكانت تصنع بمصر الفناجين والقدور والبراني والصحون والأواني الأخرى، وتُزين بألوان تشبه ألوان النسيج المعروف باسم «البوقلمون» وهو نسيج تتغير ألوانه باختلاف سقوط الضوء عليه».

وظلت مدينة الفسطاط بالقاهرة الوحيدة في إنتاج الخزف والفخار لحقب طويلة تأكيدا لهويتها وإحياء لتراثها الأصيل كي يتواصل ويتعايش مع روح العصر الحديث .. واتخذت مجموعة الفواخير ببطن البقرة وكوم غراب بعد ذلك ملتقى للفنانين والفخاريين والحرفيين، الأمر الذي جعل هذه المدينة الصغيرة مركزا للإشعاع الثقافي والفني، ومرجعا مهما للحفاظ على تراث الخزف على مستوى المنطقة ومصر على السواء.

الفنانة منى مبارك غضنان

وفي الستينيات أقام الخزاف سعيد الصدر ورشته الخزفية في هذا المكان بتكليف من وزارة الثقافة عام ١٩٥٨ الذي حرص على تبادل الزيارات بالمشرفين في المركز وأهل المنطقة، وتبادل معهم الأفكار والخبرات للوصول إلى مستوى مشرف من إنتاج الخزف المصري الذي يتميز بالإبداع المتكامل الأصيل، فجلب هذا المركز الصغير العديد من الفخاريين للتعلم وتبادل الخبرات في إطار المحافظة على القيم الجمالية للتراث الشعبي.

ومنذ عام ١٩٨٨ وضعت وزارة الثقافة المصرية خطة طموحة لتطوير وتحديث مركز الخزف بالفسطاط، فكان له الاهتمام الأكبر .. وفي عام ١٩٩٥ ووفق على إنشائه وتزويده بالمعدات الحديثة والأجهزة والأفران، وبدأ فيه البناء عام ١٩٩٦ في موقع المبنى القديم نفسه .. وكان ضمن أهداف المركز الرئيسية تحقيق الدور الريادي على المستويين القومي والدولي خاصة، كما يستقبل المركز استضافات المراسم لفنانين من مصر والعالم ليحدث الاحتكاك والتواصل لارتقاء العملية الإبداعية، وقد روعي في تصميم المركز التناغم مع خط السماء الذي يزخر بالعديد من قباب المساجد وأبراج الكنائس وغيرها من المباني التاريخية ذات القيمة الفنية.

ويضم مركز الخزف بالفسطاط متحفا لفناني المركز من الخزافين بالإضافة إلى بعض الإهداءات من كبار الفنانين، وبه سبعة مراسم بالدور العلوي لاستضافة الفنانين من العالم ومصر في مجال فن الخزف، كما يضم المركز قاعة للندوات وصالونات ثقافية لاستقبال الزوار حول النافورة الأندلسية المحاطة بمعرض للخزف في الهواء الطلق، تستقبل الاحتفالات والمهرجانات الدولية .. وبالمركز أيضا مكتبة تحوي مجموعة من الكتب الفنية والثقافية. أما منطقة الأفران وورش العمل فهي تضم قسم تجهيز الطينات وقسم الطلاء الزجاجي والأفران والحريق وقسم الفسيفساء، وقسم الجص والقوالب وقسم الكمبيوتر للمساعدة في التصميمات.

> في بداية الستينيات أقام الخزاف سعيد الصدر ورشته الخزفية في هذا المكان بتكليف من وزارة الثقافة عام ١٩٥٨. وقد حرص على تبادل الزيارات بين مشرفي المركز وأهل المنطقة وتبادل معهم الأفكار والخبرات

من هذا المنطلق المعماري والخدمي والثقافي، استضاف مركز الخزف بالفسطاط في أول أنشطته العربية، خمس فتيات بحرينيات ليتدربن على ورش فن الخزف والطلاء والتصميم تحت إشراف د. زينب سالم.. أستاذة الخزف بكلية الفنون التطبيقية بالقاهرة واستمرت هذه الورشة الفنية لمدة شهر، استقبلت الفتيات في هذه الفترة العديد من الفنانين المتميزين مثل د. طه حسين و د. نبيل درويش لإقامة حوارات معهم حول فن الخزف وتقنياته المختلفة وذلك لإضفاء العنصر الثقافي بجانب العنصر التقني لتكتمل جوانب الورشة بكل أبعادها ..

والفتيات البحرينيات المُتدربات بمركز الخزف بالفسطاط هن:

- ابتسام حسن علي حسن: مدربة حرف يدوية بوزارة العمل والشؤون الاجتماعية بالبحرين وحاصلة على

شهادات في عدة دورات في الخزف والسيراميك والأشغال اليدوية بالإضافة إلى دورة في فن الماكياج.

• ندى عبدالعزيز السعيد وتعمل مدرسة أنشطة بمعهد الأمل للأطفال المعاقين من ١٩٩٥ وحتى عام ٢٠٠٠ وهي حاصلة على شهادة من معهد البحرين للتدريب، كما حصلت عام ١٩٩٧ على شهادة بكالوريوس التجارة تخصص اقتصاد من جامعة بيروت العربية وشاركت في العديد من الدورات التخصصية في مجال الإعاقة، كما شاركت في دورة للخزف بالبحرين، ولها نشاطات عدة في مجال الأطفال المعاقين حيث أقامت لهم المعارض وورش العمل في الأشغال اليدوية والرسم.

• منى مبارك عضنان، تعمل بوزارة العمل والشؤون الاجتماعية وهي مدربة للخزف كما حصلت على شهادات في عدة دورات متخصصة في الأشغال اليدوية والخزف بالأردن والبحرين.

• زاهرة السيد محمد سلمان .. لها مشاركات متباينة في الأسر المنتجة وحصلت على شهادة في دورة الأشغال اليدوية بالبحرين وتطبيق نقوش الحنّة على الخزف والعروس.

• هيا علي داوود سلمان .. ما زالت في مرحلة الدراسة لكنها مارست فن الخزف من خلال دورات للأشغال اليدوية والخياطة. يشرف عليهن أيضا الخزاف البحريني المشهور محسن التيتون.

وتجيء الأعمال الخزفية التي قامت بتنفيذها ابتسام حسن علي متميزة بالتلقائية الشديدة والتعبير عن الفتاة البحرينية الريفية التي تلبس الفستان الطويل المزركش والتي تغطي نفسها بغطاء جميل للرأس مع إبراز ضفائر شعرها الطويل .. ولكي تحقق هذه الفكرة

الخزاف البحريني محسن التيتون مشرف على الفنانات البحرينيات

من أعمال الفنانة زاهرة السيد محمد سلمان القصاب

لجأت إلى بناء شكل خزفي مُفرغ على هيئة إناء له قاعدة وفوهة ثم قامت بكسوة هذا الإناء بضفائر الفتاة المجدولة التي تتهدل من منتصف الرأس وعلى جانبي الجسم .. تغطى هذه الجدائل غطاء الرأس الذي ينسحب على شعرها بانسيابية رائعة ..

كما قامت ابتسام بعمل تفريغات شعبية بحرينية جميلة على الملابس الخارجية للفتاة على شكل مثلثات ودوائر وأهلّة صغيرة مستلهمة في ذلك بعض النقوش الشعبية المصرية التي لا شك في أنها تأثرت بها عند مشاهدتها كثيرا من أعمال الخزافين المصريين سواء في منطقة الفواخير المحيطة بمركز الخزف بالفسطاط، أم في المتحف المقام بالمركز نفسه، سواء المتحف المفتوح أو الذي يضم أعمالا مهداة من فنانين كبار.

> "ظلت مدينة الفسطاط بالقاهرة الوحيدة في إنتاج الخزف والفخار لحقب طويلة تأكيداً لهويتها وإحياء لتراثها الأصيل كي يتواصل ويتعايش مع روح العصر الحديث"

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ولقد أكدت ابتسام على العيون بتفريغها... وما حولها من ثقوب وخطوط تؤكد هويتها البحرينية... والشكل هو أحد الأعمال التي قامت بتنفيذها ابتسام في أثناء إقامتها في ورشة العمل التي استمرت شهراً.

أما زاهرة السيد محمد سلمان فاختارت أحد أشكال البيوت الشعبية الصغيرة التي يمكن أن نجدها في أي بقعة عربية إسلامية، فقامت ببناء الحوائط الأربعة للبيت الصغير وقد أعطت للبيت انطباعه البسيط التقليدي الذي يوحي للناظر إليه للوهلة الأولى أنه منزل فلاح أو صانع في قرية صغيرة.

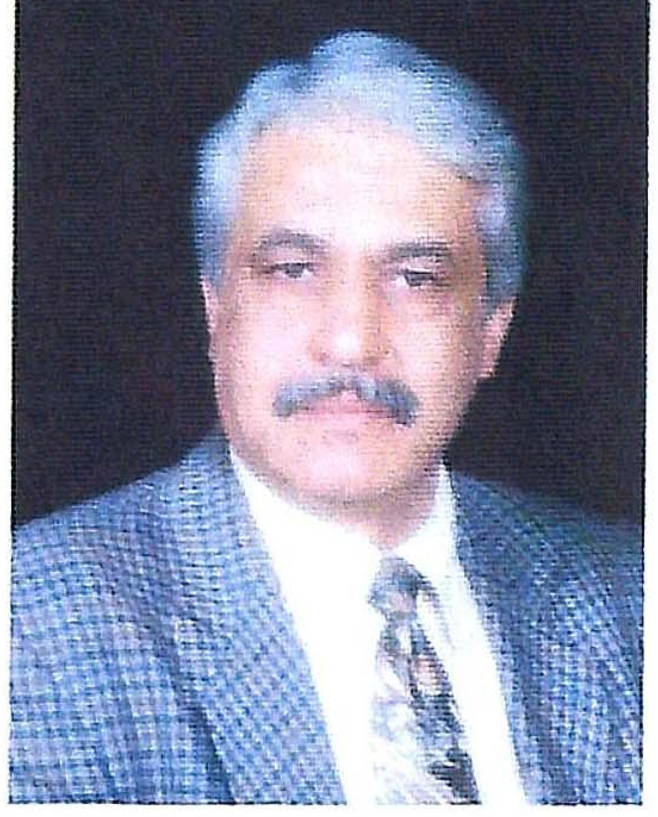
وقد قامت بعمل التراس الخارج من الدور العلوي للمنزل مستوعبة تماماً فكرة التهوية الطبيعية من جميع الجهات... والتراس هو جزء خارج من حائط المنزل به شبابيك مفتوحة أمام بعضها للتهوية ومظللة من أعلى بمظلة من الخشب السميك لتقلل من حرارة الشمس... ومن الجهة الأخرى للمنزل نجد باب المنزل الخشبي العتيق وفوقه فتحات للتهوية أيضاً. أما فوق المنزل من أعلى فتوجد بعض قطع الخشب التي تبعث الظل على السقف العلوي للمنزل حتى يقلل من سخونة الشمس... ولا تنسى «زاهرة» في النهاية أن تكمل هذه المعزوفة الشعبية بأن تكون النخلة هي الشريك الرئيسي لمنزل الفلاح والصانع أينما كان... وأعلى هذا البيت الشعبي سور به زخرفة مستوحاة من زخارف المساجد الإسلامية... والشكل في حد ذاته متكامل التكوين والبناء على الرغم من صغر حجمه، وتمكنت «زاهرة» من توصيل إحساس الخشب والمشربيات والزرع في المنزل إلى المتلقي بشكل رائع الأمر الذي يجعل هذا الشكل من الأعمال الخزفية الناجحة.

وقد عبرت ندى عبدالعزيز السعيد بالخزف بأن قامت بعمل إبريق خزفي ذي فوّهة طويلة منحنية بيد تقترب من التصميم الإسلامي وحول الإبريق بعض الفناجين المزخرفة بالورود البارزة، تماماً مثل تلك الورود التي زخرفت بها الإبريق... وواضح أن تلك الزخارف التي أضفتها على الإبريق والفناجين ما هي إلا من نسج خيال «ندى» الأنثوي بحكم أن الفتيات لهن دائماً حُسن حياكة الملابس وتطريزها.

هذه هي التجربة الأولى لمركز الخزف بالفسطاط... وهي بلاشك تجربة لها مردودها الفني الواضح... وفي اعتقادي أن دور هذا المركز قد يتسع مستقبلاً ليستقبل مجموعات عدة من الفنانات والفنانين من العالم والوطن العربي، ليصبح إشعاعاً حقيقياً، ومنارة الخزف والفخار المصري ◆

الفنانة هيا علي داوود سلمان

ابريق وفناجين فخارية للفنانة ندى عبدالعزيز السعيد



ليس المبدع من يحدد أو يسمي ما يقوم به من إبداع، وإلى أي مدرسة ينتمي هذا الإبداع. كانت هذه المهمة وما زالت من اختصاص الناقد والمحلل، منذ بدء التاريخ الإبداعي وحتى الآن. وربما جاءت هذه التساؤلات وإشارات الاستفهام، حول الفانتازيا التاريخية، ومن جمهور المشاهدين العاديين، لتثبت مرة أخرى أن الإبداع والثقافة والمعرفة عموما لا يمكن أن تكون منتجة بغياب النقد، وخاصة في ظاهرة أصبحت فيما يبدو سمة من سمات الدراما العربية جديرة بالبحث والتحليل والمساءلة.

غسان الجباعي - سورية

مسلسلات الفانتازيا التاريخية:

دراما ملفقة شكلا ومضمونا

تعالوا نتساءل بداية: من الذي أطلق هذه التسمية؟ وعلى ماذا أطلقت؟ ولماذا؟ هل هي بالون من بالونات الدعاية التي تسبق بعض الظواهر العابرة في عالم الإبداع وتمهد لها الطريق؟ هل هي فقاعة كما سماها منذ البداية المخرج السينمائي المعروف محمد ملص أم هي ظاهرة حقيقية تترسخ وتتطلع بثقة إلى المستقبل؟ هل هي سمة حقيقية من سمات الدراما السورية؟ هل هي هوية إبداعية وثقافية أم هي قناع وهمي وخادع، إن لم نقل مزيَّف ومزيِّف؟

الفانتازيا phantasitos كما هو معروف للجميع، كلمة يونانية قديمة تعني الوهم والخيال والنزوة أحيانا، وتصور الأشياء والأحياء والأحداث التي لا يمكن أن تحدث في الواقع، على أنها واقع، مثل قصص الغيلان والجان والعفاريت والحيوانات الخرافية، الموجودة بكثرة في تراثنا العربي والشعبي، وخاصة في «ألف ليلة وليلة والبساط السحري»، وحي بن يقظان والزير سالم وعنترة وعلي بابا والأربعين حرامي».. وغيرها الكثير من الخرافات والحكايات التي يجمح بها الخيال فتحول المستحيل إلى ممكن تتخيله أو تتوهمه واقعا ملموسا قابلا للتجسد. وهي لا تنتمي إلى الأدب الرسمي، لأنها عموما من نسج الطبقات الفقيرة المحرومة التي تحاول عن طريق الوهم والخيال والحلم، تعويض ما تصبو إليه من عدالة وحرية وحياة أفضل، في هذا الواقع المرير الذي تعيشه، ونزعة رومانسية لمعالجة هذا الواقع، واستبداله.

فهل تنتمي المسلسلات التلفزيونية الكثيرة التي حملت هذا التوقيع، أو أطلق عليها هذا الاسم «الفانتازيا» إلى هذه الأشكال المعروفة في العالم منذ القدم..؟

وإذا كانت السمة الأساسية للفانتازيا هي الانفلات من عقال الواقع والتحليق فوق جميع القوانين والقواعد المنطقية، ألا تحتاج إلى تلك القوانين والقواعد الفنية، أو المهنية على الأقل، عندما يراد تحويلها إلى عمل إبداعي؟

وهل الاحتماء فقط خلف عبارة «فانتازيا» يعفي المبدع من المساءلة والنقد، والمسؤولية الفكرية والجمالية، أمام ملايين العقول التي يخاطبها؟

إن التخلص من عنصري الزمان والمكان، وخاصة في الدراما التلفزيونية، لا يكفي لجعل العمل الإبداعي عملا خياليا. إنهما الساقان اللذان تقف عليهما الدراما.

وأقول التخلص لأن هذين العنصرين يحتاجان إلى الكثير من الجهد والبحث والتدقيق والثقافة والثقافة العالية والمرجعية الفكرية والفنية للمادة الإبداعية، ويشكلان عبئا ثقيلا، ماديا ومعنويا، على المنتج والمخرج الذي لا تسعفه ثقافته ولا يسعفه الوقت ولا المال، لمثل هذه «الترهات» فيتخلص من عقدتي الزمان والمكان ويختبئ خلف عبارة فانتازيا، كمن يختبئ خلف إصبعه، معتقدا أن ذلك يمكن أن ينطلي على كل المشاهدين، في كل الأعمار وفي كل مكان وزمان وفي كل رمضان من كل عام.

إن أي عمل إبداعي، سواء كان واقعيا أم متخيلا، يتناول التاريخ البعيد أم القريب المعاصر أم المفترض، لا يخلو من لعنة أو هبة الخيال والوهم، منذ أرسطو، الذي اعتبر الفن محاكاة، وحتى يومنا هذا. والواقعية حقا بلا ضفاف كما يصفها المفكر الفرنسي روجيه جارودي. فما الإبداع سوى محاكاة وتصور وإعادة إنتاج لهذا الواقع، وإعادة انتماء إليه، عبر التخييل والإيهام. وحتى الصور الفوتوغرافية التي تُختار، والمحددة بإطار، والملونة، والتي يفترض أن تكون نسخة طبق الأصل عن الواقع، ما هي إلا نسيج من الظلال والأضواء. ليست الواقع وإنما خياله أو وهمه. إنها صورة عن الواقع. وحتى التمثال الذي ضربه مايكل أنجلو وكسر يده صارخا:

> «الفانتازيا» كلمة يونانية معناها الوهم والخيال، وتصور الأحداث التي لا يمكن أن تحدث في الواقع على أنها واقع، مثل قصص الجان والعفاريت والبساط السحري

انطق يا موسى، لم ينطق، لأنه كان حقا من حجر، ولكن قدرة الإقناع فيه كانت من لحم ودم .. وتجربة بجماليون الشهيرة، وواقعية مركيز السحرية، وآلاف التجارب الأخرى، تثبت أن الفن لا يمكن أن يكون بمعزل عن الوهم والخيال أي «الفانتازيا». كما أنه لا يمكن أن يكون بمعزل عن التبرير الفني والإقناع.

وأنا هنا لا أدافع عن الدراما الواقعية وأروج لها وأحاول دمجها قسرا بالفانتازيا إنما أدافع عن هذا النوع من الدراما الخيالية، وأحاول حمايته من العابثين والمستلهمين الذين يعتقدون أن هذا الفن لا قواعد ولا ضوابط له سوى الصورة المدهشة وزاوية التصوير الغريبة والحكايات العجيبة الملفقة وما اتفق من الثياب المزقة والمنمقة، وأولا وقبل كل شيء الكثير من الدخان الذي يتصاعد بسبب وأغلب الأحيان من دون سبب .. فهل هذه المفردات كافية وكفيلة بإنجاز دراما خيالية أم أنها قادرة فقط على إنجاز دراما تلفيقية شكلانية يمكنها أن تدر الربح على بعض العاملين فيها وبأقل جهد ممكن، ومن دون وجع رأس؟

إننا نرحب بالدراما التي تنتمي لهموم الناس، ولا تجعلهم يتفرجون عليها فقط وإنما تجعلهم يغوصون فيها ويفكرون بها. فالفن كان وما زال وسوف يبقى للمتعة والفائدة معا، وبشكل خاص الفن الخيالي.

أما فيما يخص التاريخ الذي ننتمي إليه، سواء كان قريبا أم بعيدا، فالفانتازيا التاريخية، التي نشاهدها بكثرة عبر شاشاتنا الوطنية والفضائية، جعلته من كثرة الدخان ضبابيا، شوهته وأساءت إليه، و«غرّبته» حين جعلته أكثر غربة وغموضا.

والأخطر من هذا وذاك أنها شوهت صورتنا في أعيننا وأعين الآخرين، حين أظهرتنا عشائر وأفخاذا من البدو المتطاحنين في الصحراء، على حطام الدنيا ومتاعها. ونحمد الله أن هذه الأعمال لم تترجم وتصل حتى الآن إلى أولئك الذين يريدون ويعملون على تشويه صورتنا .. فالعرب، وأغلب شعوب الأرض، لم يكونوا بدوا فقط، ولم يكن صراعهم على السلطة أو المرأة أو الماء أو الكلأ، أو الانتقام، ولم يعيشوا تحت الخيام فقط. وهذا ما يجعلنا نماهي، إلى حد المطابقة، بين «الفانتازيا التاريخية»، والمسلسل البدوي من حيث الأشكال والمضامين والغايات.

ظنوا أننا بحاجة فقط إلى المناخ التاريخي، ونظروا كثيرا إلى ذلك، بأنه لا يجوز أن نلعب دور المؤرخ. وأن التاريخ ما هو إلا مادة خام تنسجها الدراما حسب الموقف

سوزان نجم الدين في «الكواسر»

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

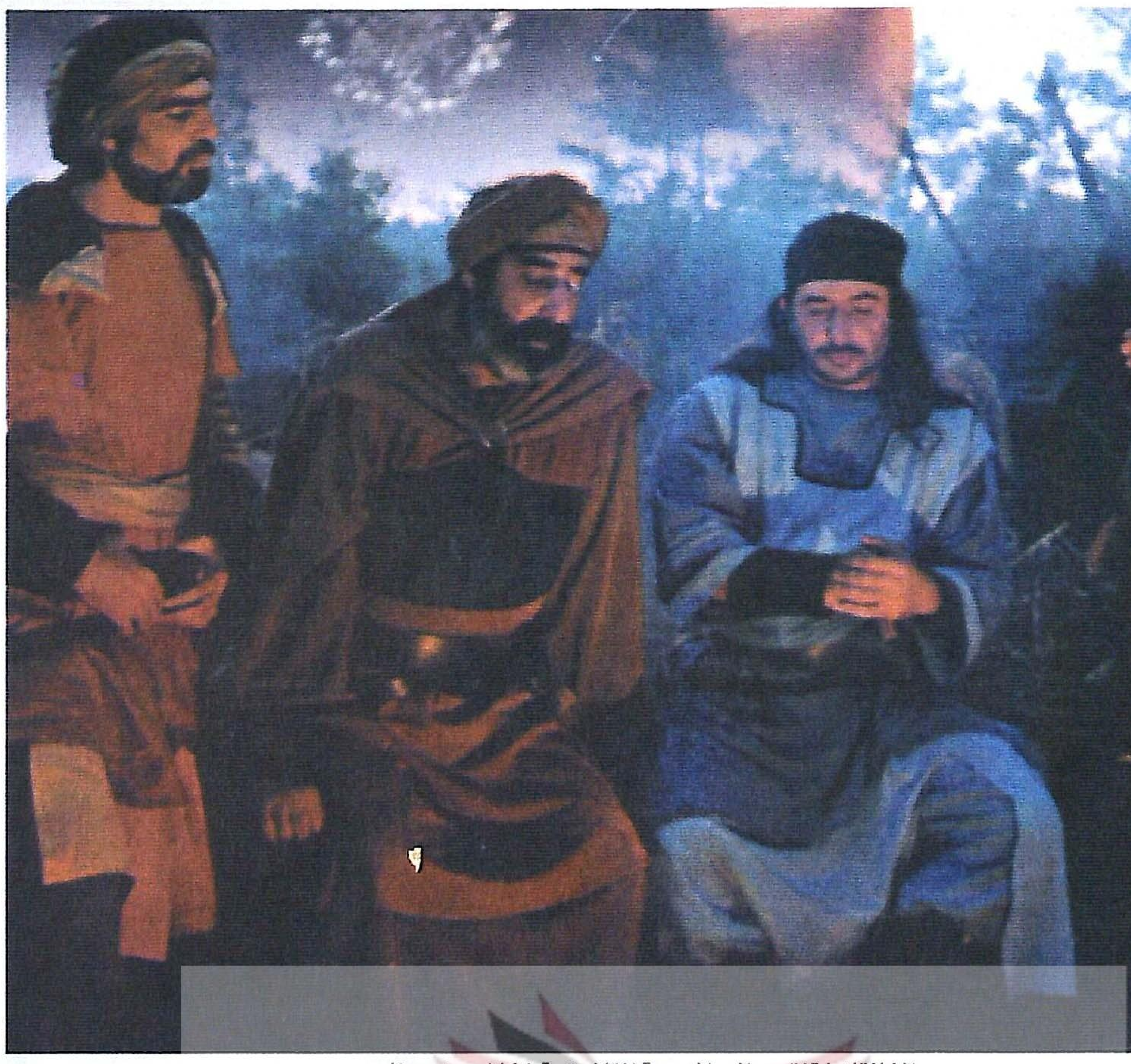
والحاجة الدراميين .. وهذه المفاهيم كلها صحيحة لو صحت النوايا، ولكنها للأسف الشديد لم تكن سوى الحجة أو الأرضية التي جاءت بـ «موضة الفانتازيا التاريخية»: مقاربة التاريخ، والهرب منه ..

إن الأخطاء الشائعة ليست في اللغة فقط، وإنما في التاريخ أيضا، وهي أخطاء قاتلة وخطيرة، وكثيرة جدا، وليس من السهل تصحيحها، أو إثباتها. ولنا في الصراع مع العنصرية اليهودية وأكاذيبها وتشويهاتها التاريخية، أكبر دليل على ما نقول.

التاريخ ليس ملكا لأحد، حتى لأولئك الذين عاشوه، إنه معرفة تبحث في الحاضرعن حججها، وحقيقة نائمة تفتش في الغابر والدارس عن وثائقها. ونحن اليوم، بعد عقود من الزمن سنصبح تاريخا. وحياتنا الآن مليئة بالبطولات والأكاذيب والحقائق المزيفة، وتجربتنا لا تختلف عن تجربة أجدادنا ولن تختلف كثيرا عن تجربة أبنائنا..

من يستطيع اليوم أن يدلني كيف كان سيف عنترة العبسي، أو ترس خالد ابن الوليد أو عرش معاوية أو فرس وملابس هارون الرشيد أو حتى سفينة طارق بن زياد؟ من يستطيع أن يؤكد كيف كان الناس يلبسون وماذا وكيف يأكلون ويتعاشرون؟ هل كل ما وصل إلينا صحيح؟ هل كان كذبا؟ وهل نستطيع أن نصنع مسلسلا تاريخيا حقيقيا إذا كنا لا نملك تاريخا ودراسات تاريخية حقيقية؟

الدراما تحتاج إلى كل التفاصيل، إنها تقوم على التفاصيل التي أبيدت .. كل المدن التي كانت تغيرت، ولم يبق من التاريخ سوى التجربة البشرية، ولا أظن أيضا أن هذه التجربة كافية لوحدها لإنجاز دراما تاريخية. لأن العمل التاريخي سواء كان خياليا أم واقعيا، ليس مجرد إعادة إنتاج للحدث التاريخي. إنما هو إعادة إنتاج لشبكة واسعة ومعقدة من القيم والأعراف وأساليب العيش والظروف البيئية والاجتماعية والاقتصادية والسياسية والفكرية والمعرفية والجمالية والنفسية، التي كان يعيشها الناس في ذلك الوقت، ناهيك عن الحقيقة العلمية للتاريخ، والدراسات التي يجب أن تتوافر لمقاربة هذه الحقيقة .. فماذا فعلت «الفانتازيا التاريخية» بكل ذلك؟ وماذا تستطيع أن تفعل؟ وهل الأمانة التاريخية مطلوبة منها أصلا؟



الفانتازيا تنتمي إلى المدرسة التلفيقية شكلا ومضمونا

إن أي عمل إبداعي هو بشكل أو بآخر عمل تاريخي. هذه حقيقة مفهومة. بمعنى المرور الزمني، أو المسافة القسرية، بين العمل المنجز، ومادته، حتى وإن كان معاصرا. فأنت لا تستطيع أن تشاهد اللوحة جيدا إلا إذا ابتعدت عنها قليلا والعمل الدرامي، لأنه درامي، غير معني بالتاريخ، هذه ليست مهمته الأساسية، لا يستطيع، وليس مطلوبا منه أن يكون متحفا تاريخيا أو أرشيفا للحدث التاريخي.

هذه المهمة تُركت للأعمال التسجيلية أو الوثائقية التي وجدت خصيصا لهذا الغرض وغايتها الأساسية: هي إنتاج الماضي وليس إعادة إنتاجه دراميا. ولكن كل الأعمال الدرامية، تحتاج دائما إلى الإقناع والتبرير الفنيين. كل شيء ممكن، إذا كان مبررا.

> ”أي مسلسل تاريخي مهما كان قديما، يصبح معاصرا عندما يكتبه كاتب معاصر، فهو يختار حقبة تاريخية ويعيد إنتاجها من وجهة نظره الآن للماضي وللحاضر وللمستقبل“

ومن هنا يمكننا القول إن أي عمل تاريخي مهما كان قديما، يصبح معاصرا، عندما يعيد إنتاجه إنسان معاصر، فهو يختار هذه الحقبة التاريخية بالذات، ويعيد إنتاجها من وجهة نظره الآن للماضي وللحاضر وللمستقبل.

ولأن التاريخ معرفي فهو إشكالي، تختلف الناس فيه، كل حسب جهده ومعرفته والحديث حول هذا الموضوع لم يتجاوز حتى الآن إطار الصراع الأيديولوجي بين تيارين أساسيين:

تيار اتباعي سلفي، يقدس التاريخ كما هو، ويخاف عليه حتى من الغبار، ويحن إلى الماضي بشكل عام ويعتبره أنموذجا وهدفا يجب أن نحققه ونعيشه، وبالتالي لا يجوز المساس به إطلاقا.

وتيار إبداعي راديكالي انقلابي، يحاول أن ينفض الغبار عن التاريخ، ويعتبره تجربة إنسانية ومعرفية قابلة للتصرف والحوار، ويجب الاستفادة منها، وتجاوزها إلى مستقبل أفضل.

هذا هو جوهر الصراع والصراخ حول المسلسل التاريخي، فالراديكاليون يدعون بأنهم ورثة الثقافة الإنسانية وراية المستقبل المشرق، ويتهمون خصومهم بالتحنط وضيق الأفق والتحجر، والاتباعيون السلفيون يكيلون الاتهامات للراديكاليين بالتشكيك والهروب من الحاضر نحو الأمام، والتنكر للماضي، وتخريب التراث وتزييف الحقائق، رافضين اي نقد أو إبراز أي لحظة تاريخية قد لا تكون مشرقة، حتى أمسى المبدعون لا يجرؤون على مس المقدسات التاريخية، أو مجرد الحديث حتى عن بعير أجرب في الصحراء العربية. وهم، أي المبدعون، ملامون في كل الأحوال، إن لم نقل مدانون لأنهم لا يفهمون التاريخ، ولأنهم يخربون عقول الأجيال القادمة. مما فتح الطريق ودفع إلى الهروب نحو الفانتازيا.

إذن «الفانتازيا التاريخية» تعتبر بشقيها مسألة إشكالية. فلا هي محض خيال أو وهم، ولا هي تعبأ بالمرجعية التاريخية أو تهتم بالزمان والمكان، على الرغم من أن الفانتازيا تتحرر ليس فقط من الزمان والمكان، وإنما تتحرر أصلا من منطق الواقع، والعلاقات الواقعية، فلا تلبس لباس الواقعية فقط لتأخذ مشروعيتها، إنما ترتدي ثيابها، وتخلق منطقها وقوانينها الخاصة بها.

خلاصة ما أردت قوله أن هذه «الفانتازيا التاريخية» لا تمت إلى الفانتازيا بصلة، ولا إلى التاريخ بقرابة، ولا إلى الواقعية بنسب. إنما تنتمي بجدارة إلى المدرسة التلفيقية شكلا ومضمونا، هذا إذا كان هناك ثمة مدرسة بهذا الاسم ◆

من يستطيع أن يؤكد كيف الناس يلبسون ويعيشون في العصور القديمة؟

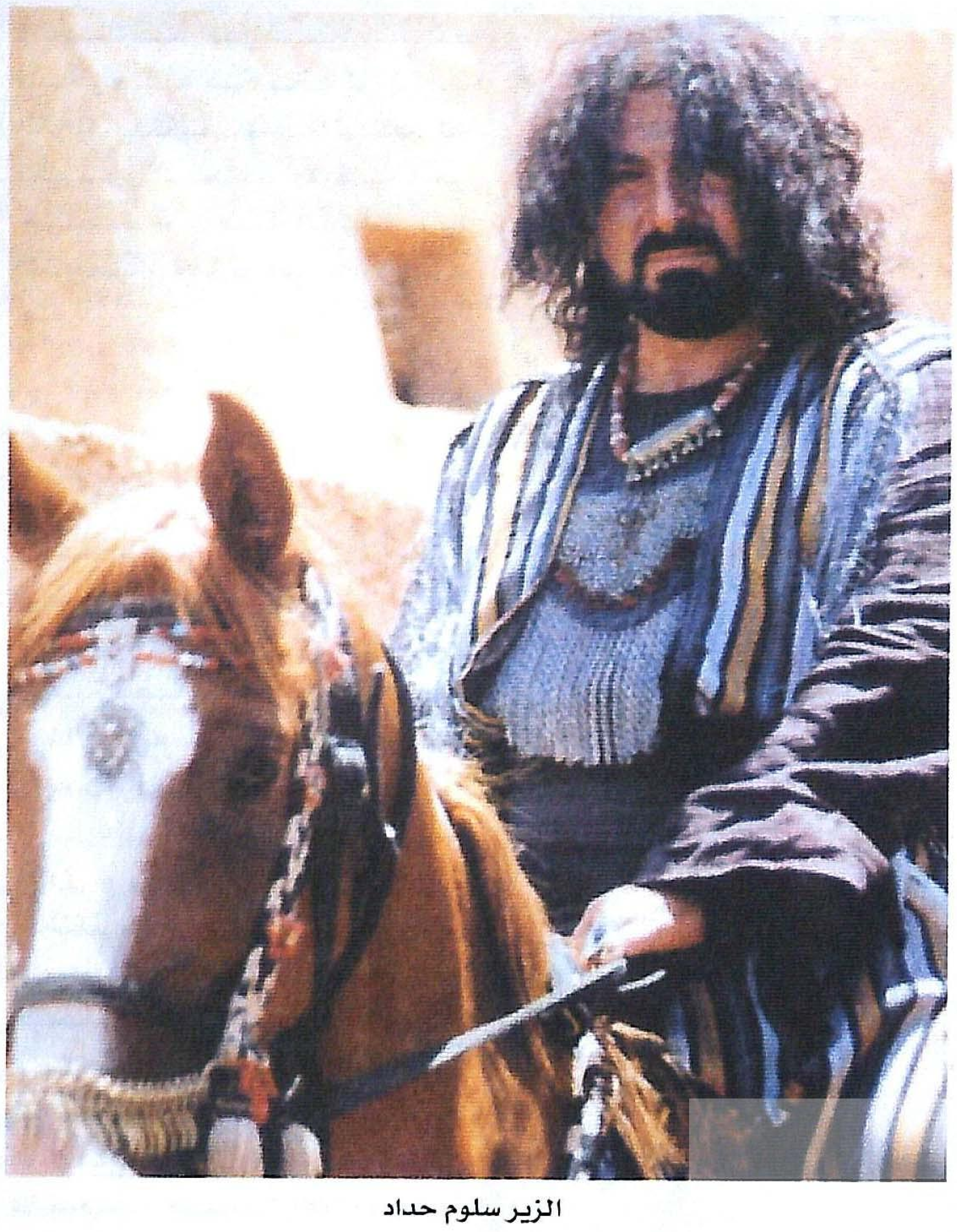
ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

أثار مسلسل «الزير سالم» تأليف الكاتب العربي ممدوح عدوان وإخراج حاتم علي، الجدل لدى المشاهدين والنقاد وتفاوتت الآراء بتقييم المسلسل كل حسب رؤيته. ومسلسل «الزير سالم» نموذج إبداعي مستقل بحد ذاته عن «الزير سالم» السيرة الشعبية المعروفة وما يربط المسلسل بالسيرة هو القصة أو تسلسل الأحداث على الرغم من أن الأخيرة هذه قد اختلفت أحياناً في المسلسل عن ما ورد في السيرة.

محمود منير - الأردن

أسطورة شعبية أم حقيقة تاريخية؟

«الزير سالم».. حالة إبداعية مستقلة



الزير سلوم حداد

قبل الحديث عن مسلسل «الزير سالم» علينا المرور ولو سريعا على الحقائق التالية:

١- إن الزير سالم في التاريخ لم يكن له قيد ولادة وهوية شخصية، أو بلغة أخرى إن كل كتب التاريخ عن تلك الفترة والتي سبقت بعث الرسول (صلى الله عليه وسلم) من ثمانين إلى مائة عام لم تؤكد فعلياً وجود هذه الشخصية، أما كتب التاريخ التي أشارت إلى وجوده لم تأت إلا بالنذر اليسير عنه فهي لم تورد سوى القليل من الأحداث والأشعار له، وحتى حرب البسوس كلها تحتمل الكثير من الروايات المتقطعة بضعفها وقوتها.

إذن كانت السيرة الشعبية «الزير سالم» إبداعا شعبيا متراكما بدأ يتكون بالحديث عن شخصية قوية ملهمة تبعث الأمل في الجميع، ويعتقد أن هذا الإبداع الشعبي قد بدأ يتوارد في نهاية العصر العباسي الثاني بسبب ما حلّ بالعرب من ضعف وحكم الأجنبي لهم، وهذا التوارد انطلق بداية على ألسنة العجائز حيث يبدو لنا هذا منطقيا ثم استقر في العهد المملوكي على وجه الخصوص كمادة مدونة يرويها الحكواتية بعد أن ساهمت فيها أيد كثيرة محاولة استلهام شخص الزير كأمل لهم ويحاولون أن يسقطوا عليه حالهم.

هذا الإبداع الشعبي كغيره من الإبداعات الأخرى في هذا المجال كسيرة «عنترة بن شداد» و«أبو زيد الهلالي» شكلت لنا مادة ثقافية مهمة فهي أولاً أخذت الطابع القصصي كنوع جديد من الفنون الأدبية مكونة جزءا من تراثنا الشعبي العربي، ثم غدت هذه السير الشعبية مثلها مثل الأساطير أو الميتافيزيقيا موحية حالة شعرية مثل قصيدة «لا تصالح» لأمل دنقل أو حالة المسلسل موضوع البحث والذي اعتمد على السيرة الأسطورية «الزير سالم»، أوحت بعمل درامي مكثف بهذا الشكل وبهذه الإيحاءات.

وبذلك نكون قد حصلنا على تراث شعبي مليء بالحكمة، وعلى ثقافة مدونة «رسمية» شعرا ورواية وأعمال درامية مسرحية وسينمائية وتلفزيونية أيضا.

٢- اعتمادا على النقطة السابقة نتعرف على مسلسل «الزير سالم» كحالة إبداعية مستقلة، حاول المؤلف والمخرج من خلالها أن يرمزا إلى الكثير من الرؤى والمفاهيم والتعبيرات من مراحل التاريخ العربي كافة بمزج غريب من نوعه. ولتوضيح هذه النقطة نستذكر أن الحوارات الدرامية في المسلسل لم تكن موضوعة لقصة تمثل ذلك العصر وإنما حالة مركبة زمنيا، وهو ما يؤكد اعتبار العمل حالة إبداعية مستقلة عن السيرة الشعبية، ولكن العمل «الزير سالم» بقدر ما كان موفقاً في الكثير الكثير من مجمل المسلسل إلا أنه سقط في مرات عدة بسبب تقاطعه اللصيق والكثيف مع الصياغة التاريخية لسير الأحداث والوقائع في السيرة.

٣- تبقى هنا حقيقة أخيرة تكمن في أن الكاتب أراد توفير عنصر التشويق والإثارة لعمله مقتربا في ذلك من أسلوب وأجواء السيرة الشعبية والتي كانت تُحكى على مقاهي الشام، إلا أن هذا العنصر يبدو متعارضا مع كون «الزير سالم» مشروعا مؤهلا لحمل الكثير من الجماليات الفنية وسنح الفرصة للتحليق بخيال المتلقي أسلوبا ولغة وفنا، فهل كان الكاتب موفقا في إعطاء التشويق الأهمية لجذب المشاهد، أم يبدو غير ذلك فقصر عن تلك الغاية، أم أن هناك عوامل أخرى يصعب تكهنها.

في البدء أرجح أن اختيار شخص الزير سالم بعمل درامي كهذا يكمن في أن الزير سالم في المخيلة هو شخصية جدلية تحمل الكثير من التناقض المقنع وغير المقنع كذلك، إذاً فهو شخصية مؤثرة وفيها الكثير من الحيوية لذا استثمرت هذه الشخصية ولكونها أيضا تمثل الملهم والمخلص وخصوصا في أوضاعنا الحاضرة، فتمثلت هذه الشخصية متمردة على واقعها، والواقع هنا يعود من جديد كفكرة واحدة واضحة في آخر المسلسل وهي الاستسلام لقوة مرفوضة من قبل الفرد بفعل ثقافته وسلوكه وعقيدته والتي تشكلت لشخص الزير تراكميا عبر طول الحدث.

مرة أخرى أعود إلى فكرة التمرد، فالمتمرد شخص يكتشف نفسه متمردا في خطئه فلا يعود عنه فهو بروحه المتمردة يعرف أنه إذا اعترف بخطئه وحاول محوه زال هو شخصياً، فخطؤه دليل تمرده.

وهو لا يريد أيضا لخطئه أن يُحسب كأخطاء الآخرين فهو أيضا يرفض الاجتماع معهم حتى في هذه؛ هكذا ظهر «الزير سالم» وفكرة التمرد هذه مركبة لا تؤخذ من هذا الوجه فقط، فالزير في أول تمرده (بداية حياته) ظهر فارسا شجاعا وسكيرا ورجل نساء هو لم يختر ذلك ولكن تمرده الكامل على فكرة الاتزان أو بوجود مبدأ الحقوق والواجبات في مجتمعه أوصله تلقائيا إلى صيد السباع وجلسات الشرب والمرأة.

> ”بسبب ما حل بالعرب من ضعف في نهاية العصر العباسي الثاني، بدأ الإبداع الشعبي يبحث عن الخلاص في شخصية قوية ملهمة تبعث الأمل في الجميع“

ثم ظهر بعد موت كليب صاحب ثأر لا يكِلّ، فهو أولاً كيف يضمن للجميع أن صاحب تلك الشخصية سيثأر أصلاً؟ أو سؤال آخر كيف سيلمس من حوله حدود التتابع (التسلسل) لدى الزير من عربيدٍ (الصورة السلبية) إلى ثائر لدم أخيه (الصورة الإيجابية) لدى المجتمع دون أن يحدث صدمة كبيرة أو ضجة تقنع كل من عرفوه سابقا؛ إذن هكذا سبب وُلد منذ البداية لديه فكرة الاستمرارية بثأره كرد فعل مناسب لحجم تسيبه وعدم مبالاته السابقتين، ثم إن هذه الشخصية العجيبة لم تر طوال حياتها وحتى الموت طريقة أكثر تحديا أو تمردا من قصة الثأر فكان قدر البطل المحتوم.

يبقى هناك آخر وجه لفكرة التمرد، فالمتمرد هو يريد في النهاية التجديد، يريد أن يعيش في حياته عدة عوالم أو أطوار ولكنه في النهاية لن يرضى أن يكون تمرده وهو يعنى عنده تميزه عن الناس أو إيجابيته بمفهومه الأحادي لن يرضى أن يكون تمرده سببا لسقوطه فذله وموته إذن سيقوم «الزير سالم» من موته، هكذا حال المتمرد وخصوصاً المجرب وبما أنه ودون بديهية، فلقد أسقط (عدوان) الحال العربي على شخص الزير، عندها سيكون الكاتب قد صور لنا بدقة مشهد الموت العربي وأعطانا حرية الإمساك بالسياق ورسم مشهد الولادة.

عند متابعة «الزير سالم» نلاحظ أن السياق العام للأحداث ومضمون الحوارات داخل المشاهدة والجمل الآخذة طابع المثل أو الحكمة كل ذلك لم يكن في زمان واحد فقط كالذي عاش فيه الزير، وقبل تفصيل هذا أمثلة وتحليلا نلمس بوضوح أن المسلسل قد حمل أكثر من طاقته الأصلية ولكن حمله الزائد هو الجهل المناسب لمشروع ينقل ويصور وبطريقة نقدية أمور شتى: كطبيعة العقل العربي وتطوره، ومكانة الوعي في التطور المنشود والبناء الاجتماعي للمجتمع العربي قديمه وحديثه، المعرفة أو العقلانية وتحديد الهدف، كل ذلك يظهر حملا شرعيا ومجازا للزير سالم.

بدأت خيوط البداية بكليب (وائل) فهو يأنف أن يستمر وقومه بدفع (الإتاوة) للملك كندة ورؤيته الظلم الواقع بقبيلته وهو يتطلع أكثر من ذلك بكثير ويرى باهتمام الكيان السياسي المنظم للفرس أو الروم، إذن كليب سعى - وهو العارف بحضارته السابقة (المنقطعة) - لتكوين كيان مستقل لعرب الجزيرة نواته تغلب وبكر ولما كانت فكرته هذه قد تبلورت في ذهنه فقط عرف مبكرا أن هذا الكيان المستقل يعني الاستقرار بداية ثم التحضر وبناء مجتمع متماسك واع، ولما كان من المستحيل أن يشرح كل هذا لأفراد قبيلته لأنه يُقر بجهلهم وعدم قدرتهم على استيعاب الفكرة ولأنه أيضا يقر بعبقريته المتفردة أو شجاعته بلغة ذلك العصر فرأى أن يؤدلجهم في مركبه دون الضرورة أن يفهموا كل ما يدور في رأسه، ولما كان كليب يعرف أن كيانه يحتاج إلى الثورة، التي تمنحه فرصة تبيان العدو لقومه ومقاومته، فجاء في هذا السياق ثورتان، الأولى ضد عامل ملك كندة زوج أخته (جابي الإتاوات) ثورة ضد الإقطاع ورموزه الذين يستبيحون ثروات القبائل، والثانية

ضد التبع اليماني الذي يريد خطف جيبه (الجليلة) ثورة ضد ظلم آخر ينوي سلب جبيته أو رموزه المقدسة أي وجوده المعنوي وهويته.

ولكن كل هذا كان يعرفه آخرون مع كليب ويؤازره كل أقاربه فيه. إذن ما وراء ذلك أن كليب سائر إلى هدفه بتكوين الدولة من خلال تلك الثورتين دون أن يفقه معه أحد هدفه المنشود، مع التنويه مرة أخرى إلى أن مشروع كليب ليس بالضرورة ما حدث بالضبط في الماضي إنما هو إسقاط واضح للكثير من الأنظمة الثورية التي قامت في الوطن العربي بعد الاستقلال وفشلت فشلا ذريعا بطريقة انتهاء كليب نفسها (المشروع).

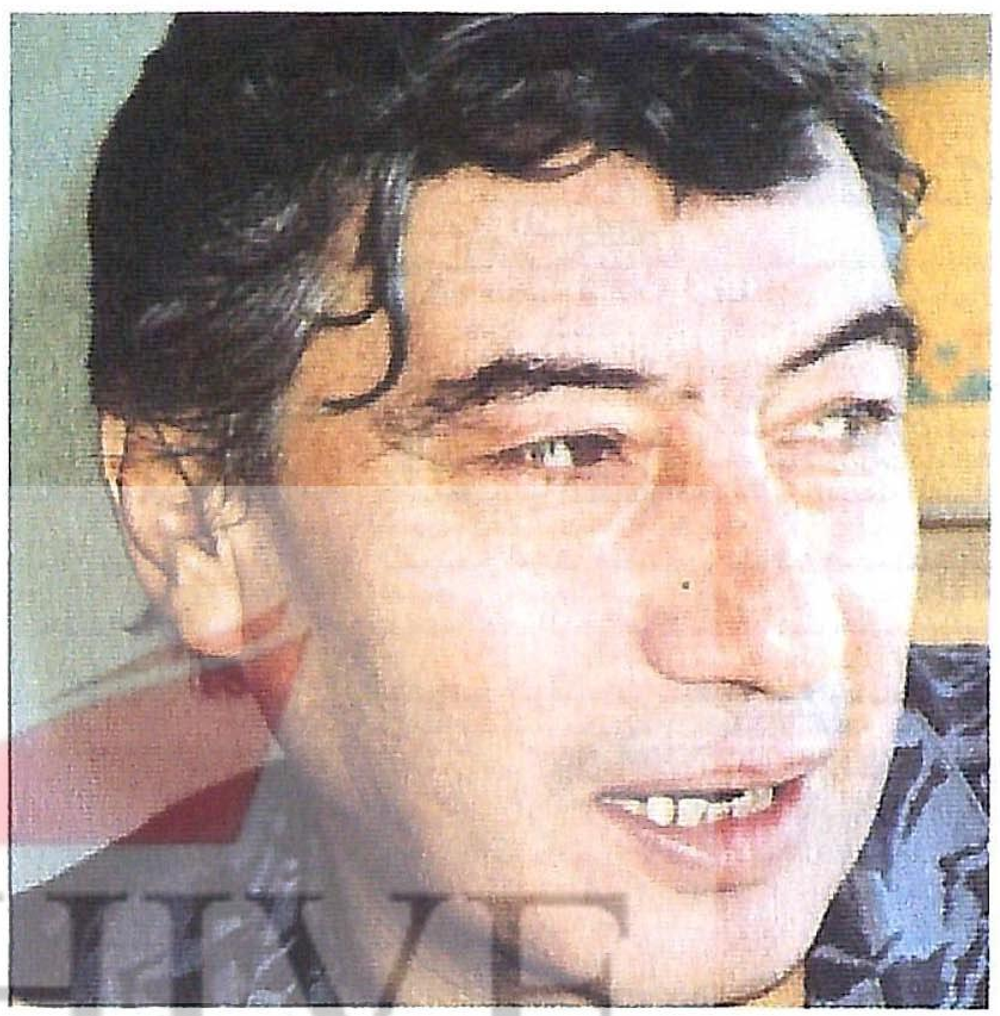
إن مشروع الدولة العربية المستقلة قد باء بالفشل، وهنا تجدر الإشارة إلى أن العصبية التي تشكل مدنية وتحضرا بمفهوم ابن خلدون يشترط بها - أي العصبية - حملها لدعوة ما والدعوة تنجح كذلك بسبب وجود عصبية ما، هذا الشيء لم يكن متوافرا عند كليب، فهو نفسه فقط يعرف دعاويه وهواجسه والكل الآخر ما سار خلفه إلا لأنه أحس الفاقة تارة ولأنه طعن في شرفه تارة أخرى، لذا فإن طموح كليب الكبير انتهى بسبب أنانيته المتضخمة والتي قتلته من الخلف.

لقد فشل كليب كقائد دولة لأنه أراد أن يكون القائد والأب الكريم والشجاع الفارس والراع، هو أراد أن يكون كل شيء في كليب وهنا نرى أنه يريد حضارة ومدنية ويرفض في الوقت نفسه فكرة تقسيم الأدوار والعمل بين أفراد قبيلته، إذن هو أراد فكرة التقديس له قبل فكرة الحضارة والدولة، والكل الآخر من بني قومه لم يستطيعوا فهم فكرة الدولة فأنى لهم أن يدركوا أن ندهم في الرعي والصيد والقتال غدا ملكهم الأوحد ورأيه رأي الجميع.

ولما قتل كليب بدا واضحا للعيان مطالبة ورثته بدمه، أو وريثه الأصيل الزير وهنا يتبادر للذهن سؤال جاد: هل كان الزير سالم سيبدو جادا بثأره لو أن القتيل ليس كليبا، أي ليس كبير قومه أو ملكهم او بلغة أدق: هل كان الزير سالم يقاتل لأجل الثار لكليب الأخ أم كليب العرش؟ والذي غدا عقيدة ورمزا للزير بعد ذلك، ما يستنتج أن الزير سالم - الشخصية الجدلية والمتمردة - أراد أن يكون ملكا ولكن كونه يتمتع بالشخصية المبينة سلفاً، فهو يريد ملكا على مزاجه الخاص، هو لا يغضب إن قاد كل فلول تغلب وقاتلوا بكلمته وسكنوا بكلمته. ولكنه في الوقت نفسه لا يريد دولة وكيانا ووجودا معترفا به من جميع من حوله فهو سيفقد تمرده من جراء ذلك، في النهاية ولقصور فهم الزير كان ملكا متمردا - أي دون هدف.

سنبحث هنا عن قضيتين في رجل واحد، قضية وجود العقلانية في المجتمع العربي ومدى دورها أو حرية أدائها وقضية أخرى كانت هاجس ممدوح عدوان وهي إقحام مدلولات عصر لاحق على عصر سابق، وهاتان القضيتان هما لدى الحارث بن عباد الذي بدا واضحا أنه رمز العقلانية في مجتمعه أو بصورة أوضح يبدو ذاك المفكر أو المثقف الواعي الذي

حاتم علي



ممدوح عدوان

يعرف علة مجتمعة ويملك الدواء ولكن تأثيره لم يتعد أكثر من ابنه، وهذا هو حال المفكر دوما فهو لا يصنع التغيير بل يؤسس ويراكم ويضيف بنفس طويل، ففي النهاية كان رأي ابن عباد هو رأي الأغلبية والمتمثل بإنهاء الحرب (وهذا لم يحدث طبعا إلا بعد أن اشترك ابن عباد في الموقعة الأخيرة وهزم الزير وقد تكون هذه ضرورة ألزمته لحقن الدماء إلى الأبد) ولكن ابن عباد لم يصنع قناعات العقلانيين (من تبنى رأيه) بقوة السيف إنما بمنطقه ليس إلا.

والقضية الثانية إن هذا المفكر والذي يحمل بطبيعة الحال الثقافات الماضية واستلهاما للحالة المقبلة قال يوم مقتل كليب مقولة ما هي إلا حديث نبوي شريف «إكرام الميت دفنه» وفي مرة أخرى «أيكب الناس على وجوههم إلا حصائد ألسنتهم».

أو لما قال «كيف أدخل حربا لا ناقة لي فيها ولا جمل» فغدا قوله مأثورا لدى العرب.

كان حوار ابن عباد طوال المسلسل يبدو مختلفا عن حوار شخص في عصره وكذلك الحال مع الآخرين ولكن ابن عباد انفرد في الكلمات المصاغة والعبارات اللافتة.

ولاختلاف موقف ابن عباد عن مجتمعه، نورد أيضا شخصا مختلفا آخر ألا وهو امرؤ القيس، الذي كان تاجراً يعرف معنى الحياة ومعنى الموت وهو لذلك ترك الزير في أول الحرب بعد فترة قصيرة ويبدو في شخص امرئ القيس بعض التعقل الذي تحكمه فلسفته في الحياة الأقرب إلى السلم منها إلى حياة الحرب.

عند الوقوف على شخصية «جساس» نرى أنه يمثل الملك الذي يأتي بعد عهد قديم فيدعي الإصلاح ولكنه يفسد ويدعي العدل إلا أنه يظلم ولكن لمزيد من حك السطوح، لنسأل هل ربي جساس ابن أخته الجرو - على الراغم من أنه يتوقع مصيره سلفا على يديه. لقد كان جساس شخصية حيوية، لقد ربط خيوط اللعبة بطريقته الخاصة، في البدء قتل كليبا لإحساسه بأن كليبا يجتزئ كبرياءه وجيرته، لقد كان لهذا الإحساس صدقه في تلك اللحظة، ثم أراد جساس لانتقامه أن يكتمل فأذل تغلب بصلحه، منذ تلك اللحظة غدا جساس الذي لا يعرف سوى المبارزة وهو

"

تألق المسلسل بإعطائه الزخم الكثيف لشخوصه، وبحواراته التي اقتربت من لغة الشعر، إلا أن ارتباطه بالسيرة الشعبية والتصاقه بها كان أكبر عيوبه

"

فرح بسيسو

ليس بارعا لهذا الحد فيها أيضا ملكا نتاج لحظة واحدة، لذا ربى جساس الجرو ليُقتل على يديه آخرا... ولكن جساسا ربى الجرو كأب له وزوجه ابنته وكل ذلك في النهاية ليس ضده فقاتله وارث ملكه «الجرو» بحكم ما رسم له جساس ليس وريث كليب، وليس أيضا تغليبا، فهو في الحقيقة وريث جساس وبضعة منه «إذن تعال ويا بني وزوج ابنتي ويا ولي عهدي ووجهي الآخر الذي سيرضى بك قومك وقومي تعال إذن واقتلني فأنت من سيبدأني من جديد «وعندها يكون إسقاط (عدوان) حال الجرو على الواقع للأنظمة العربية إسقاطا موفقا.

إحدى الشخصيات التائهات في العمل لفرط ضعفها (الظاهر) هي ضباع هذ المرأة بقيت تخسر، خسرت كل أحبائها وبقيت هي موجودة، لقد كان البدء أخاها الملك ثم ابنيها فلذتي كبدها فزوجها وإخوتها وإخوة زوجها ثم في النهاية خسرت أخيها الثائر، وكل هؤلاء قتلوا بعضهم بعضا أمامها وهي دوما تقف لتبكي القاتل قسوته والمقتول قسوته أيضا، لقد كانت ضباع الأرض أم الجميع تصنع أبناءها ثم تحضن أجسادهم الجاثمة كانت ضعيفة أمام كل من تحبهم ولكنها قوية بهم، تعرف نواياهم وتقف معهم كلهم لا تبخل على أحد منهم، وترى نصر أحدهم نصرها وهزيمتها في آن واحد كما في هزيمة الآخر.

والمرأة الأخرى (الجليلة) التي تزوجت فارس العرب وملكهم وأنجبت منه فزادها فخراً ولكنها لا تتنازل عن إخواتها كذلك فتعتز بهم ويعتزون بها أيضا، وتعشق الزير فيعشقها بصمته ويسمح لها العبث به، هي لا تبالي إن كان كليب ملكا أو جساس ملكا فهي زوجة الأول وأخت الأخير، ثم في النهاية أم الملك الذي سيخلف أولئك وهي تستمتع في الوقت نفسه برؤية تمرد الزير، ولا تحب أن تراه ميتا فهو بنصره أو هزيمته لن يخسرها شيئا، فهل كانت (الجليلة) شهوتنا في الحياة: هي فتنة الدنيا وإغراؤها الذي يُغري الجميع، وهي تكسر جميع الحواجز بجرأة غير مسبوقة وتراود من تحب وتحركهم حولها، إذن هي كذلك واستحقت كذلك اسمها.

أما المرأة الأخيرة والتي هي (اليمامة) ابنة كليب، فهي تمثل سر كليب أودعه بها وحملها إياه، فبقت مخلصة وفية لأبيها وسره حتى لو جنت جزاء ذلك... اليمامة هي مبدأ وكرامة والكل يقترب منها أو يبتعد بحسب إحساسه بها، لقد فهمها عمها على أنها ثأره الذي يحفزه، هي نفسها أعجبها الدور، أن تكون ملهمة له، ثم أرادت أن يكون لها الدور نفسه أمام أخيها وعشيقها... فكان لها عشيقا شهيدا على يد عمها الذي غدا أسطورة هو الآخر بالإضافة إلى أخ مملوك، لذا انهار واقعها وبدأت تمارس جنونها بانتظار أمجادها المقبلة. لقد كان تسلسل الشخوص بكليب (الأوج) ثم جساس (الملك المستلب) فالزير (الباحث عن نبوة) ثم ابن عباد (المفكر) وضباع (الأرض) والجليلة (الحياة) واليمامة (المبدأ والكرامة) فأين كان يعيش كل هؤلاء وأين الزمن عنهم؟!

لقد كان الزمن بشعا حقيرا يحمل أسماء عدة ولكن اسمه الحقيقي هو «جحدر» القصير لقد كان جحدر رمزا رائعا لهذا الزمن يتقن فن المراوغة، فهو عبد فصعلوك ثم يكون ضد الحال فيشارك في التغيير، يسافر كثيرا فيعود فارسا جلودا ومدعيا كبيرا، يبدو جميلا للحظة وبشعا في أخرى... معترف به من قبل قوم ومنكر من قبل آخرون.

وهنا يجدر الربط بأن الزير لم يذكر اسمه أو يره طوال حياته ولما أصر الزمن أن يقف مرة أمام الزير، عانده الزير فأعطاه ضربة موجعة ولكنها لم تقتله، لقد كان شخص الزمن إبداعا عبثيا لدى ممدوح عدوان، شخصية غير مقيدة ولكنها في كل اتجاهاتها تعني شيئا واحدا.

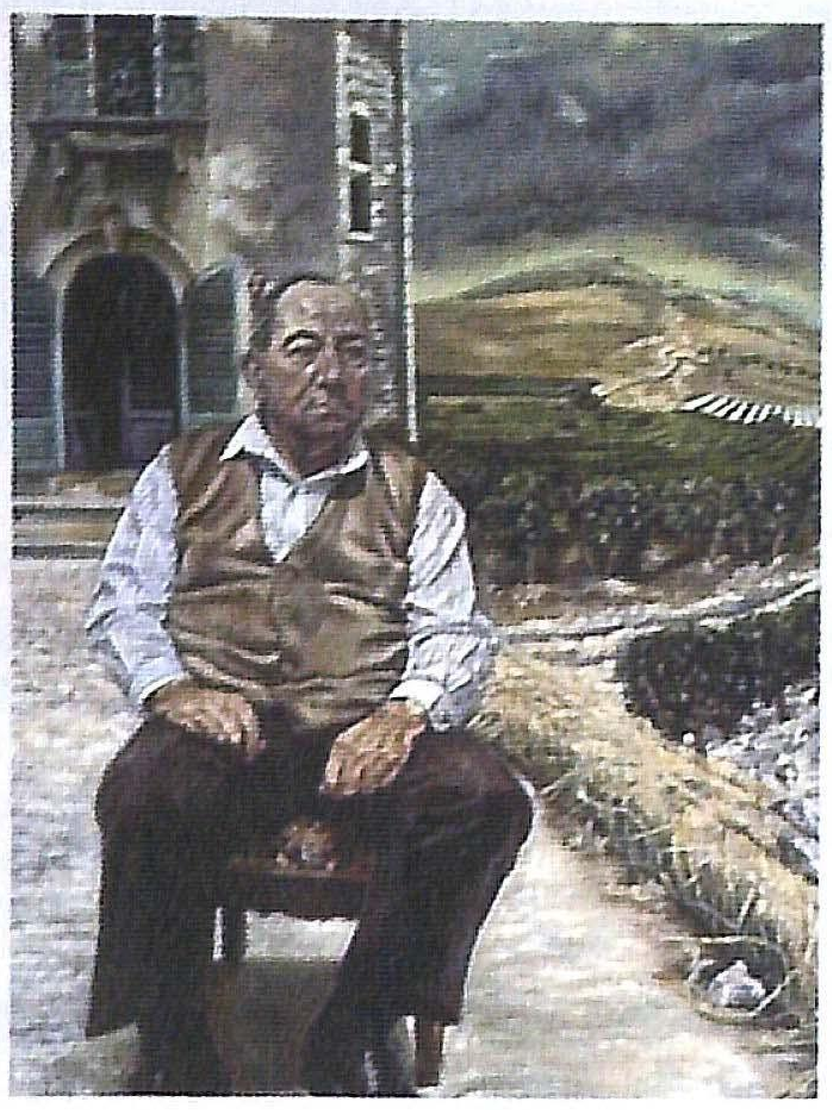
مرة أخرى فإن مشروع الزير سالم كان متألقا بإعطاء الزخم الكثيف لشخوصه ويضع الحوارات التي اقتربت من لغة الشعر بالإضافة إلا ترميزه المباشر وغير المباشر، كل ذلك يسجل سبقا لهذا العمل.

إلا أن ارتباط هذا العمل الضخم بأحداث السيرة الشعبية والتصاقه بها كان أكبر عيوب المسلسل فما كانت الكثير من الأحداث لها وزنها أو رمزها، ونذكر أهمها وهي مقتل الزير على يد عبديه نهاية قزمت من رمزية هذه الشخصية، والتي كان متوقعا لها نهاية تخرج من أسر الرواية، نهاية يلعب بها خيال المؤلف ليكمل بها فلسفته في العمل، فمقتل الزير كان صدمة بكل معنى الكلمة أخلت بمستوى تطور الشخصية عبر المسلسل ◆

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

انتهى الأمر وأصبحت (الإنترنت) حقيقة واقعة في حياتنا، لا تعترف بالحدود الجغرافية أو القوانين السياسية، حقيقة ضد المنع والرقابة والقيود، تتسرب معلوماتها من تحت الجلود، ويستخدمها العلماء والمفكرون والفنانون والسياسيون، إنها المفتاح السحري وكلمة السر التي فتحت أبواب حياتنا.

موقع التحدي الفني (www.artchallenge.com) يحتضن لوحات الفنانين ويضم إبداعاتهم من دون قيود باستثناء لوحات العري والإثارة الجنسية في مسابقة فنية شهرية تضمن لأحد الفنانين الفوز بلقب الفنان المتميز لهذا الشهر.



اللوحة الزيتية وتجسيد للمشاعر الإنسانية

ميس العثمان - الكويت

في موقع التحدي الفني:

ممنوع العري والإثارة الجنسية

في كل يوم يزداد التأكيد على لفظ القرية العالمية، فالتكنولوجيا المتطورة والتي تأتينا بكل متجدد، بحيث لا نستطيع حتى اللحاق بها، جعلت من هذه القرية الصغيرة - حيا - يجمع العلم وسكانه من شتى بقاع الأرض وباختلاف جنسياتهم وطقوسهم وعاداتهم دونما حواجز أو حدود.

إن التطور الذي تشهده شبكة المعلومات العالمية (الإنترنت)، والذي بات يسابق نفسه في تقديم كل ما هو حديث وسهل في مجال الاتصالات صار كذلك بوابة الدخول إلى عالم الفن والثقافة والأدب.

الآن صار بإمكان المبدعين المشاركة بلوحاتهم أو كتاباتهم أو قصائدهم أو حتى رواياتهم على صفحات الشبكة، وصار بإمكان أي منا الدخول إلى تلك المواقع بسهولة ويسر والتمتع بما تضمه تلك الإبداعات الإنسانية من منفعة وفكر.

نتجول اليوم في أحد هذه المواقع الثرية والمحفزة للمنافسة بين مبدعين استهواهم الرسم و التشكيل باختلاف خاماته ومدارسه وصنوفه، فصاروا يتبارون من أجل نيل شرف اختيارهم فنانين متميزين لشهور معينة.

إذا نظرت كمتصفح في داخل كل قاعة من قاعات العرض التي يحويها هذا الموقع، فإنك ستجد أن كل قاعة عرض تضم اثنتي عشرة لوحة فنية، ويتم تغيير ثلاث منها على الأقل بشكل شهري. إذا ما تم اختيارك فنانا متميزا لهذا الشهر، فإنهم سيقومون بالاتصال بك لإخبارك باختيارهم وللحصول على عدد أكبر من لوحاتك الفنية ليقوموا بتصميم صفحتك الخاصة في موقعهم. وفي حال وجود صفحات شخصية لك على الإنترنت، فإنهم سيصلونها مع صفحاتك حتى تمكن المتصفح من الوصول إليها من خلال الدخول إلى معرضك الشخصي المقام بمناسبة اختيارك الفنان المتميز لهذا الشهر.

كل الرسومات واللوحات مرحب بها فيما لو كانت بعيدة عن التعري والإثارة الجنسية، وأي لوحة عدا ذلك ستستقبل برحابة صدر. يتم التعامل مع الأعمال الفنية بكل أمانة وثقة، هذا وتخضع اللوحات إلى تقييم من لجنة متخصصة - وهي ذاتها المشرفة على الموقع. طبقا للحرفية العالية للأعمال المقدمة من الفنانين المشاركين.

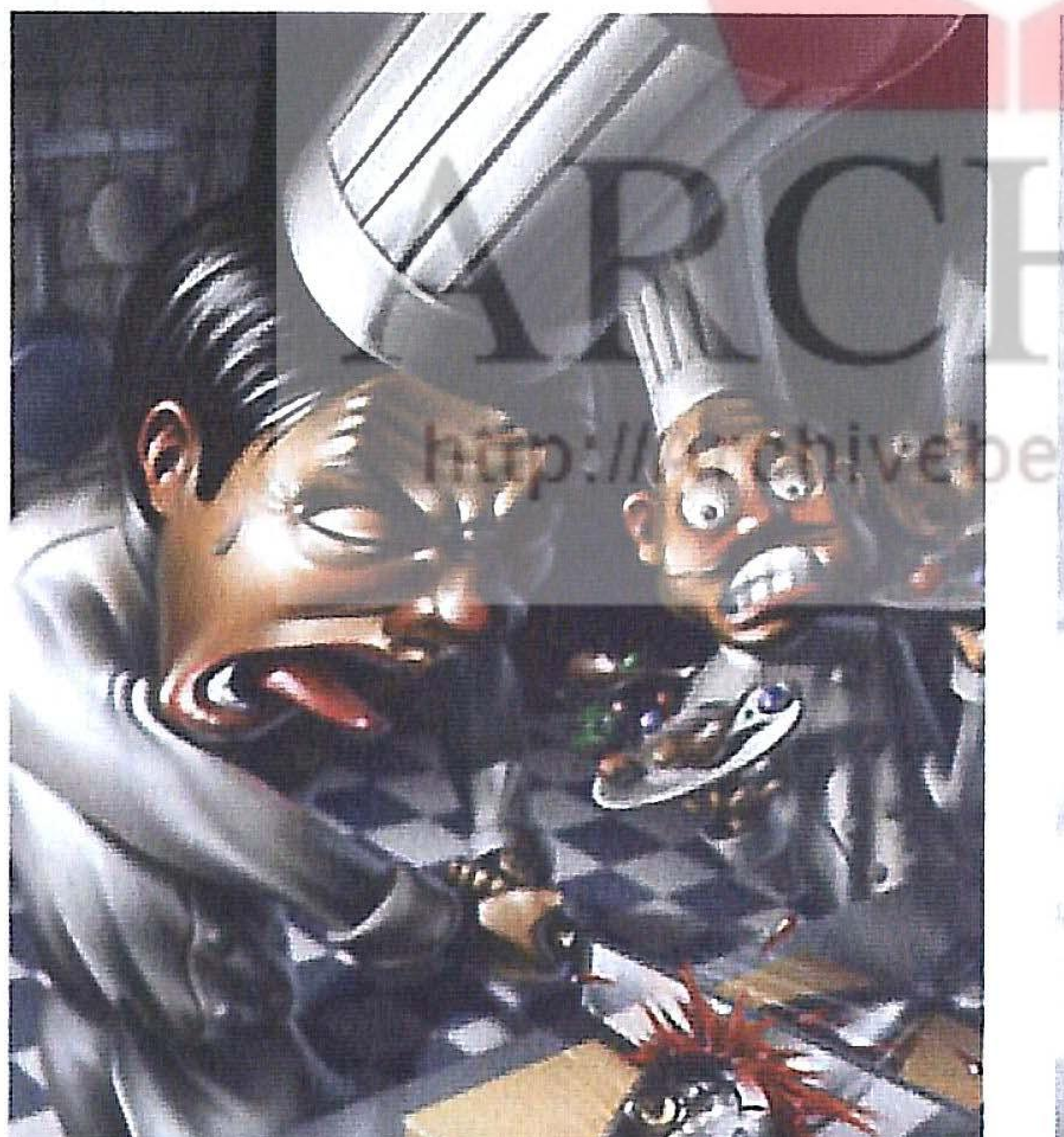
إنه موقع مقدم للفنانين التشكيليين المحترفين والهواة على حد سواء. موقع يحث الفنانين على المشاركة والمنافسة والتحدي ليفوز أحدهم بلقب الفنان المتميز لهذا الشهر. الموقع مصنف إلى خمسة تصانيف مختلفة، صفحات خاصة بالرسم الرقمي الخاضع لمساعدة الكمبيوتر، و صفحات أخرى بالرسم التشكيلي وأخرى للتصوير الفوتوغرافي وغيرها للرسومات الكرتونية، ثم صفحات لأفضل ما يحويه موقع art challenge (التحدي الفني).

ندخل إلى أولى تلك الصفحات وهي المختصة بالرسم الرقمي باستخدام الكمبيوتر، في صالة العرض هذه يتنوع الإنتاج التشكيلي وتتباين الأفكار فنراها متأرجحة ما بين الحياة والموت وكذلك الخيال العلمي، المخلوقات المتوحشة ذات الأبعاد الثلاثية. القاعة التالية تختص بعرض اللقطات الفوتوغرافية، لقد طغت المناظر الطبيعية على أغلب اللقطات، وجوه طفولية، تنطق بالبراءة وأخرى حالمة مسافرة بآمالها وتطلعاتها وتتوزع معبرة عن شيء ما، ربما عن استمرارية الحياة.

لو انتقلنا إلى قاعة الرسوم المتحركة، نلاحظ طغيان الألوان التي تحمل في معظمها الطابع الكاريكاتيري الساخر، يحمل كل منها قيمة فنية وفكرة معينة قد تكون صريحة أو خفية يراد بها إيصال رسالة معينة لمتذوقي الفن التشكيلي.

بقي أن نقول، إن هذا الموقع الإلكتروني، موقع التحدي الفني، مكان للعرض ولفنانين من مختلف بقاع العالم، جمعتهم موهبتهم في الرسم والتشكيل، فتفضلوا بزيارته وشاركوا بلوحاتكم وأعمالكم، إن كانت تستحق منكم المبادرة، موقع يستحق الزيارة «الإلكترونية»! ◆

التصوير الضوئي بالأبيض والأسود



الرسوم المتحركة والطابع الكاريكاتوري الساخر

التصوير الضوئي بالألوان الطبيعية

الخيال العلمي وإحساس ثلاثي الأبعاد

ARCHIVE
http://archivebeta.Sakhrit.com

تضم شبكة الانترنت العديد من المواقع الفنية الهامة والتي تزود مُحبي الفنون والموسيقى والمتاحف والمقتنيات بالعديد من المعلومات والصور الفنية الرائعة.
جريدة «الفنون» تقدم جولة في بعض هذه المواقع لتعرض عناوينها وأهم محتوياتها.

آلات البيانو النادرة

http://www.pianoworld.com/fun/oddpianos.htm

موقع يختص بعرض وبيع عدد كبير من آلات البيانو الموسيقية النادرة والغريبة والباهظة الثمن. إنه مكان جديد خُصص لكل محبي الأشياء القديمة والنادرة، كما أنه يعد إضافة رائعة لعشاق ومتذوقي الموسيقى الكلاسيكية، الموقع مزود بعدد من التصنيفات والتقسيمات التي تضيف الكثير للمهتمين، فيمكن للمتصفح تحديد اختياره من آلات البيانو طبقا لعمره الزمني أو مكان صناعته حسب عروض الأسعار. هناك أيضا صفحة خاصة بأولئك الراغبين ببيع آلات البيانو خاصتهم. الموقع مزود بعدد كبير من الصور القابلة للتكبير بحيث تمكن المتصفح من الاطلاع عليها وبالتالي تحديد المناسب منها ◆

موقع للمزادات

http://www.epot.com/index1.html

موقع Epot للمزادات على الشبكة، يعرض من خلاله عدد من المقتنيات الفنية والآثار والتحف التي تتنوع في تاريخ صناعتها واقتنائها، فبعضها يعد من الأعمال المبكرة والبعض الآخر لايزال حديثا باهظ الثمن ونادر الوجود.

كما يحتوي الموقع على عدد من الكتب القديمة والجديدة المتنوعة المواضيع والتي تتناسب واهتمامات الجميع، ويعرض جداول بأسعار القطع المعروضة حسب تاريخ المزايدة عليها، هذا ويفتح الموقع باب المزايدة في ساعات محددة في أيام محددة كذلك ويسمح لأي متصفح الانضمام إليه.

كما يخضع الموقع للتجديد المستمر وهو ذو صلة بأهم مواقع المزادات العالمية المختلفة والمزايدين دائمي التردد عليه ويتولى مهمة إخبارهم بكل جديد يطرأ على الموقع من خلال مراسلتهم إلكترونيا.

http://ccrma-www.stanford.edu/~stilti/images/chaotic_attractors/nav.html

الفن الثلاثي الأبعاد على الإنترنت للفن بكل أشكاله العديد من العشاق والمهتمين، والفن ثلاثي الأبعاد له طبيعة خاصة جدا للمهتمين به. مجموعة من الشباب قاموا بتصميم موقعهم الخاص على الإنترنت حول الفن التشكيلي ثلاثي الأبعاد D٣، لا هتمامهم الشديد به، فبدأوا بعرض رسوماتهم ذات الأبعاد الثلاثية التي يقومون بتصميمها وتنفيذها على الكمبيوتر باستخدام برامج للرسم متخصصة، يعرضونها على صفحاتهم الخاصة وهي في معظمها تتبع النمط الحديث في التشكيل لتصميمات خيالية نوعا ما، غير أنهم يهتمون جدا بالألوان المستخدمة فيها.

صاحب الموقع «تيم ستيلسون»، الذي أضاف صورته الشخصية على الصفحة الترحيبية الخاصة بالموقع والتي ساهم الكمبيوتر في تشكيلها ووضع بعض الرتوش عليها. إنه موقع جميل، يستحق الزيارة والاطلاع، خاصة لأولئك المهتمين بالفن التشكيلي الحديث ◆

الفن غيرالمشروع، الرسم على الجدران

http://www.graffiti.orglindex.html

حين بدأ الاتصال بين بني البشر، كان قد بدأ بالرسم والإشارات والرموز، حتى تحول إلى الإيماء ثم اللغة والتي اختلفت بدورها وتنوعت فكانت لغات العالم المتعددة. مع ذلك، بقي للرسم طعمه الخاص وظل وسيلة الاتصال الناجعة والمستمرة، لأنها قادرة على توصيل أفكار أصحابها وآرائهم وتوجهاتهم والكشف عن رغائبهم المكبوتة لغيرهم من الناس. فانتشر نوع غريب من الفن، وتمددت اللوحات التشكيلية بمختلف أنواعها وأحجامها وألوانها على حوائط وجدران الشوارع في المدن الغربية كبيرة الحجم ذات التعداد السكاني المرتفع. لوحات بألوان زاهية وأخرى بتصميمات فيها من التميز الشيء الكثير، لقد حاربت الحكومات هذا الفن غير المشروع، فعملت بلديات المدن على إلغاء العديد منها بإعادة صبغ ودهن تلك الجدران الضخمة بلون واحد، لون عكس الرسمية والجمود على الشوارع، وحكومات أخرى سلمت بالأمر فجعلت من تلك الرسومات سمة تميز تلك المدن. إن المتتبع لتلك اللوحات الفنية سيصل - إن لم يكن قد وصل إلى نتيجة تؤكد، أن بداخل كل إنسان مهما اختلفت بيئته شيئا من الإبداع حتى ولو مارسه بشكل غير شرعي، فرسم على الحائط.

موقع على شبكة الإنترنت، يتعرض لهذه الظاهرة بالدراسة والتحليل والعرض ويجمع عددا من المعلومات والمقالات التي كتبت ونشرت عن هذا الفن. وركز بهذه الظاهرة في مركز وجودها في الولايات المتحدة الأمريكية وكيفية انتقالها إلى أوروبا وغيرها من المناطق. يعرض الموقع عددا من اللوحات الرائعة ذات التصاميم المعبرة عن المعاناة ووجع أصحابها أو ربما كانت تعبيرا عن ابتهاجهم وفرحهم ◆

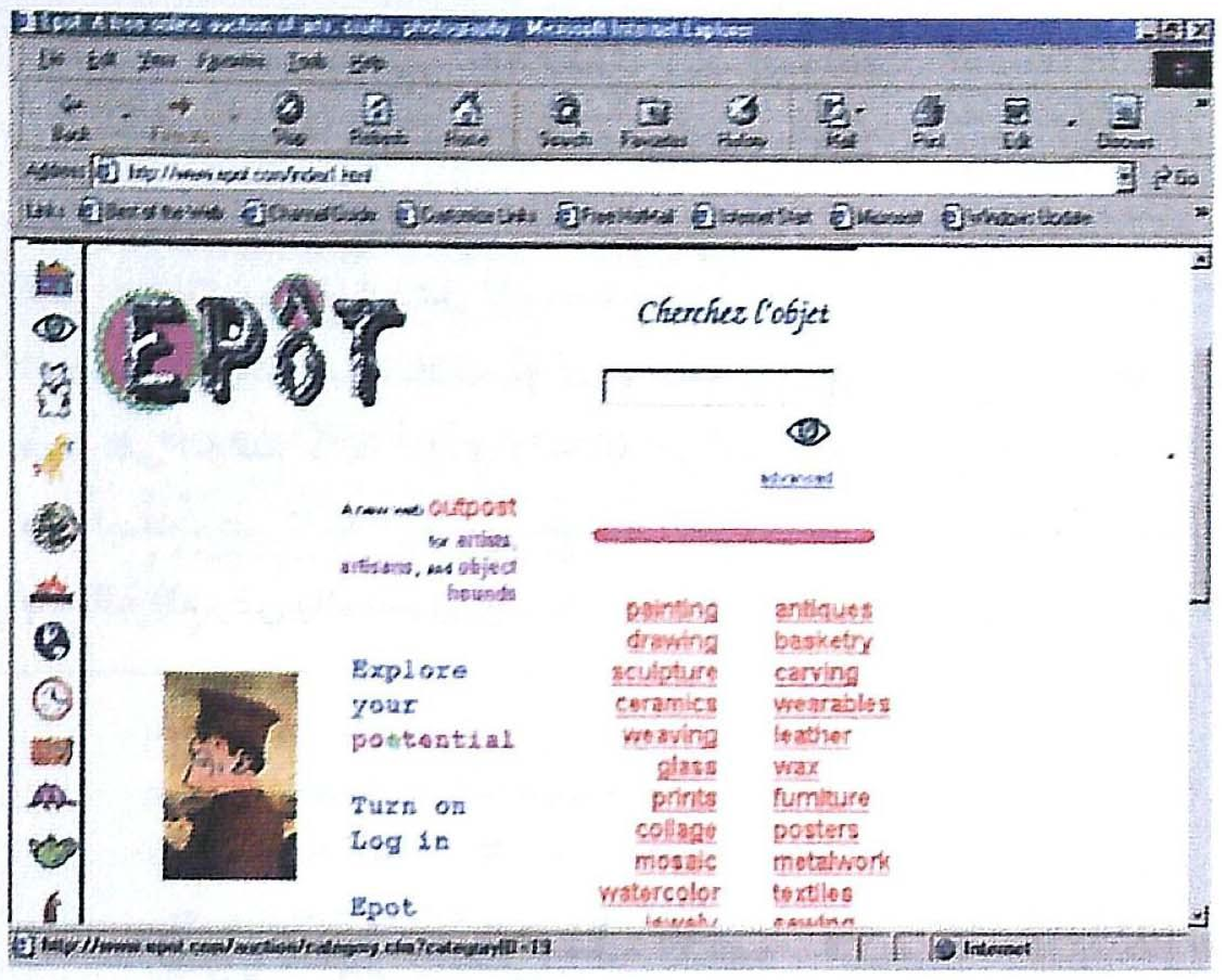
متحف «الميتروبوليتان»

http://www.metmuseum.org/home.asp

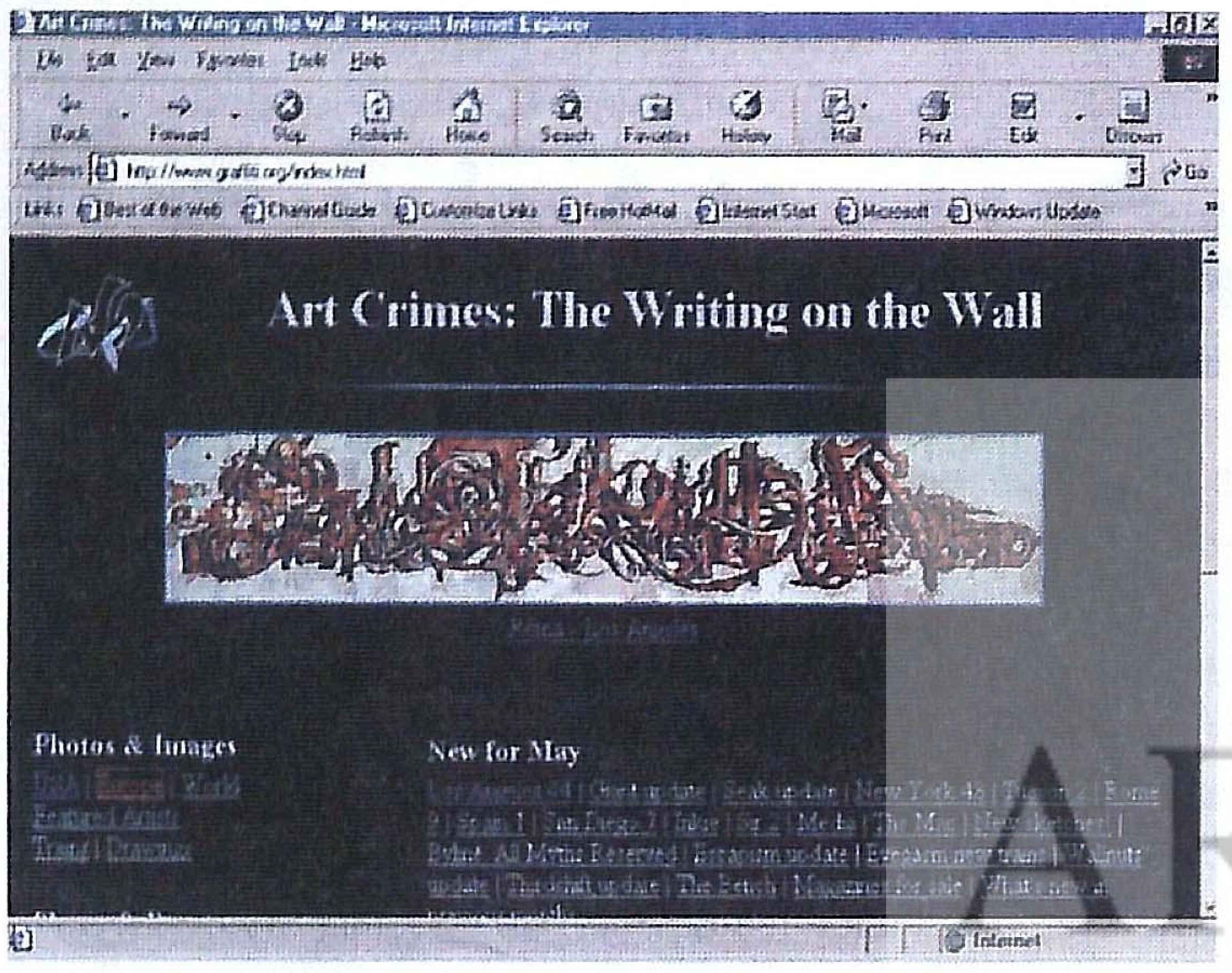
يضم مجموعة من التحف والمقتنيات الفنية التي تصل إلى مليوني قطعة من مختلف العصور والأزمنة. وتتنوع القطع الفنية ما بين المنحوتات الأمريكية والفنون الإفريقية بكل أشكالها وهناك قسم خاص بالمقتنيات الآسيوية وصناعاتهم اليدوية التابعة لعصور قديمة.

ويضم المتحف كذلك قطعا فنية نادرة من العصر الفرعوني، كالمعادن والمصوغات الذهبية ومقتنيات مختلف السلالات الفرعونية. ينتقل بك الموقع إلى العصر الإسلامي فيعرض عددا ليس بالقليل من الفنون الإسلامية، كالخط والنحت والرسم والمصنوعات الجلدية والأختام. وهناك عصر الإغريق والرومان الغني بالمنحوتات ذات الطابع الخاص والتي غلبت عليها المسحة الدينية والمتعلقة بالكنيسة.

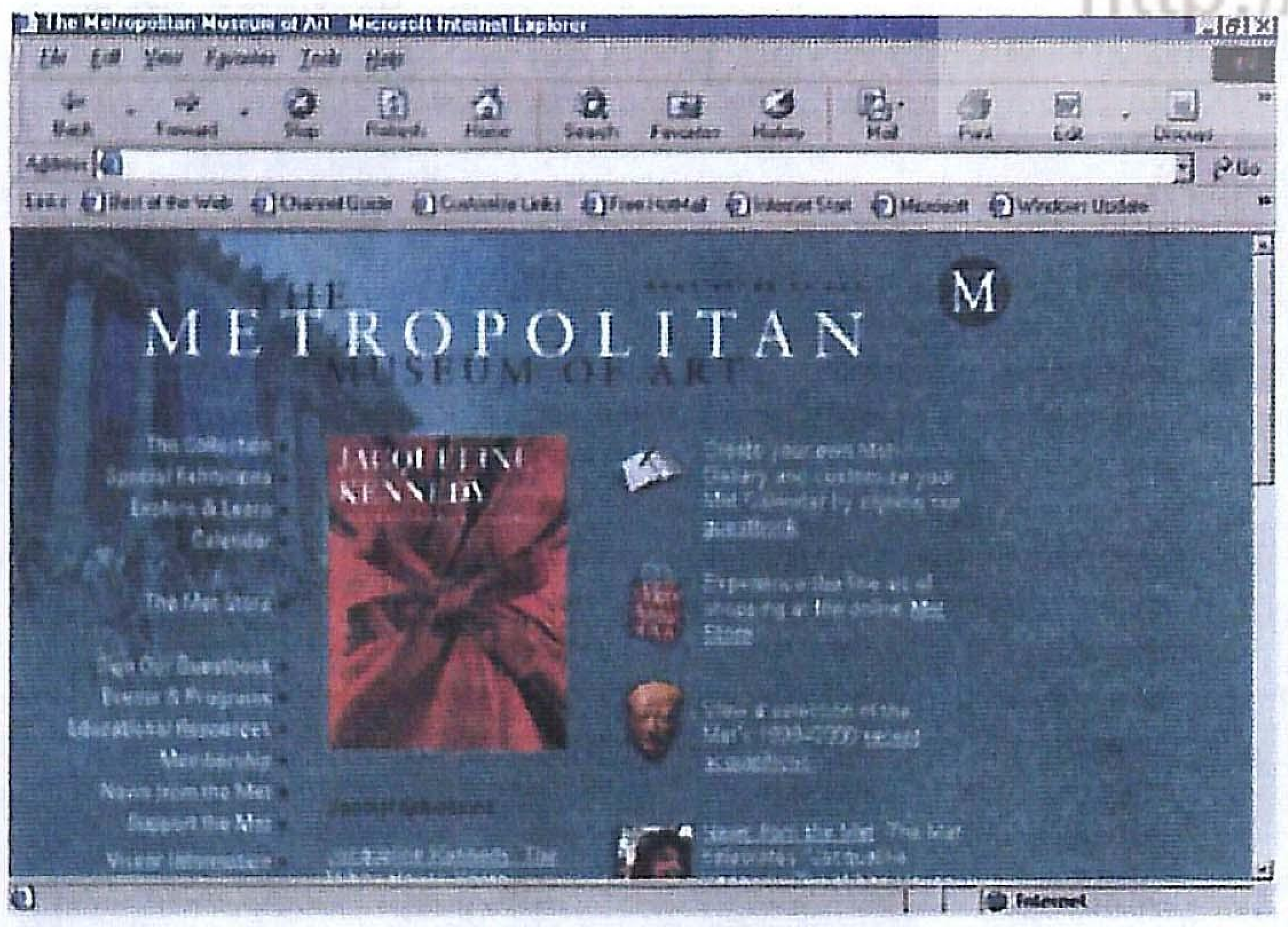
ينتقل بك الموقع إلى العصر الحديث وفنونه المتنوعة كالرسم والنحت والطرق المعدني والفخاريات، فيضم روائع تخلد فنانيها المعروفين وتعرفك كمتصفح على عدد من الفنانين الجدد، لقد خُصص في المتحف ركن واسع يضم العديد من المقتنيات الموسيقية القديمة ذات التاريخ العريق المتسلسل الأزمنة. إنه موقع قيم نظرا لما يضمه من روائع فنية نادرة، يتيح لك الاطلاع عليها بكل سهولة ويسر ◆



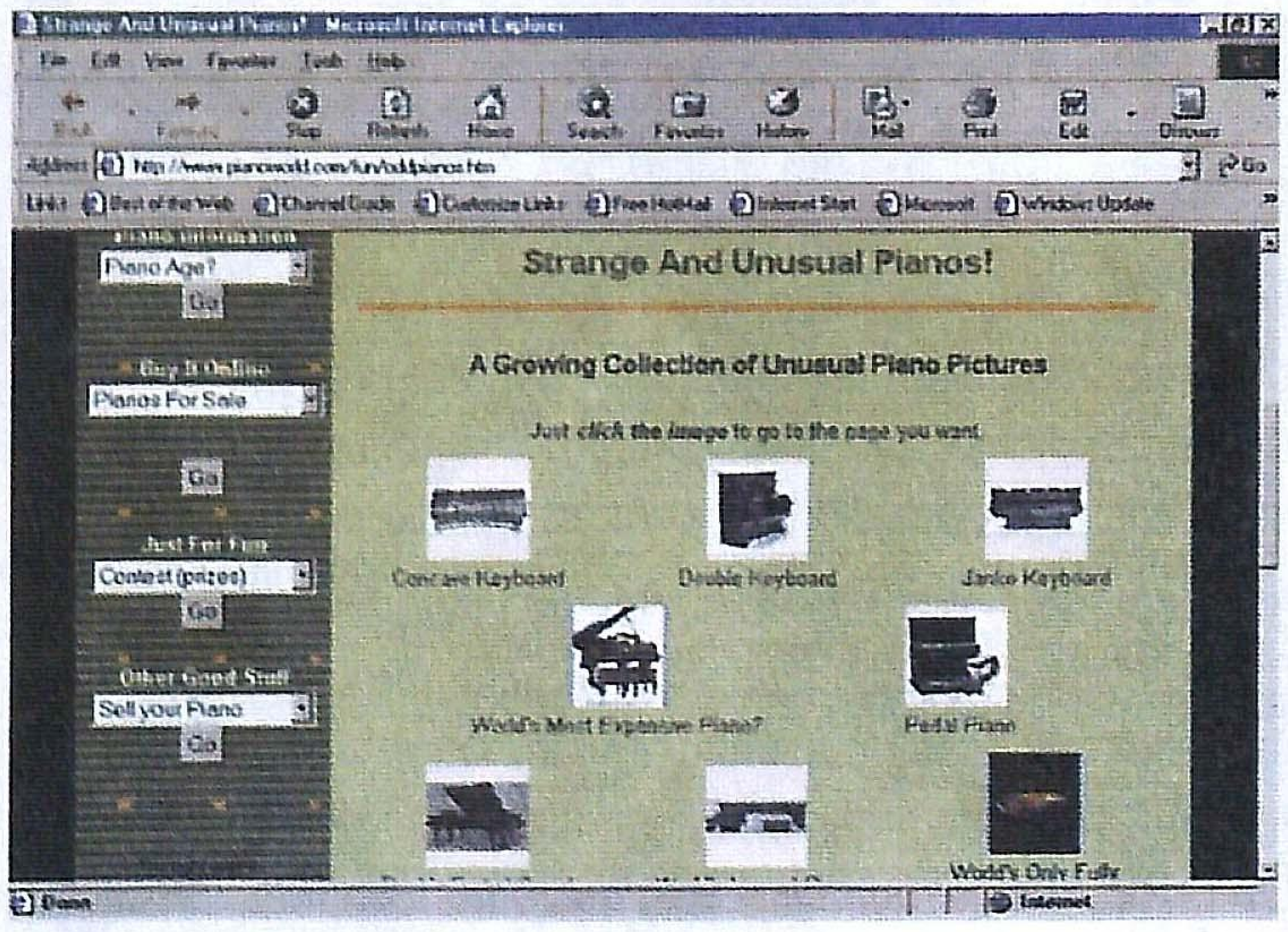
موقع المزادات على الشبكة



الفن الغير مشروع الرسم على الجدران



متحف المتروبوليتان على الشبكة



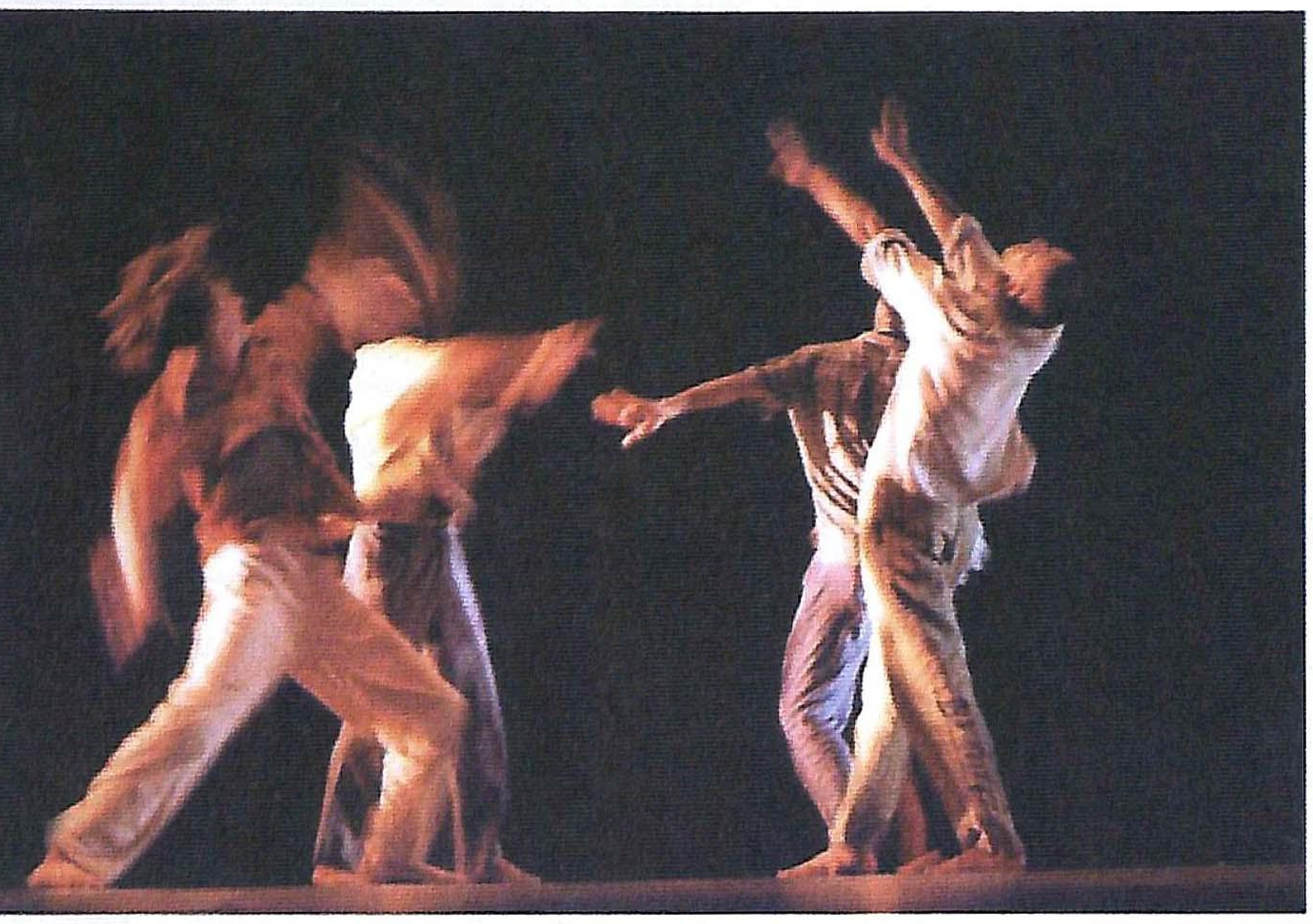
موقع آلات البيانوالنادرة

انتهى عصر المعتقدات الكبرى وغلبة الفكر الأيديولوجي على العروض الفنية. هذا ما أكده مهرجان الرقص المسرحي الثالث مصر - فرنسا الذي قدم نموذجا لما ذهب إليه الرقص اليوم.

فلم يعد الشغل الشاغل للمصممين أن يبتعدوا عن النسق الكلاسيكي أو أن يبرزوا الجسد ويعلنوا استقلاله أو أن يحتفوا بالجسد الذي تتمحور عنده كل الصراعات، فهو «في الوقت ذاته المؤدي والحكم في مباراة تتصارع فيها الغريزة والإدراك».

بل البحث عن الرهان الذي يقدمه العرض هل تكون العبرة بالكتابة الكوريجرافية أم بعلاقة العرض بالجمهور وبهذا التفاعل الخفي الذي يسري بينهما؟

دينا قابيل - مصر



العروض لا تخلو من البعد المسرحي

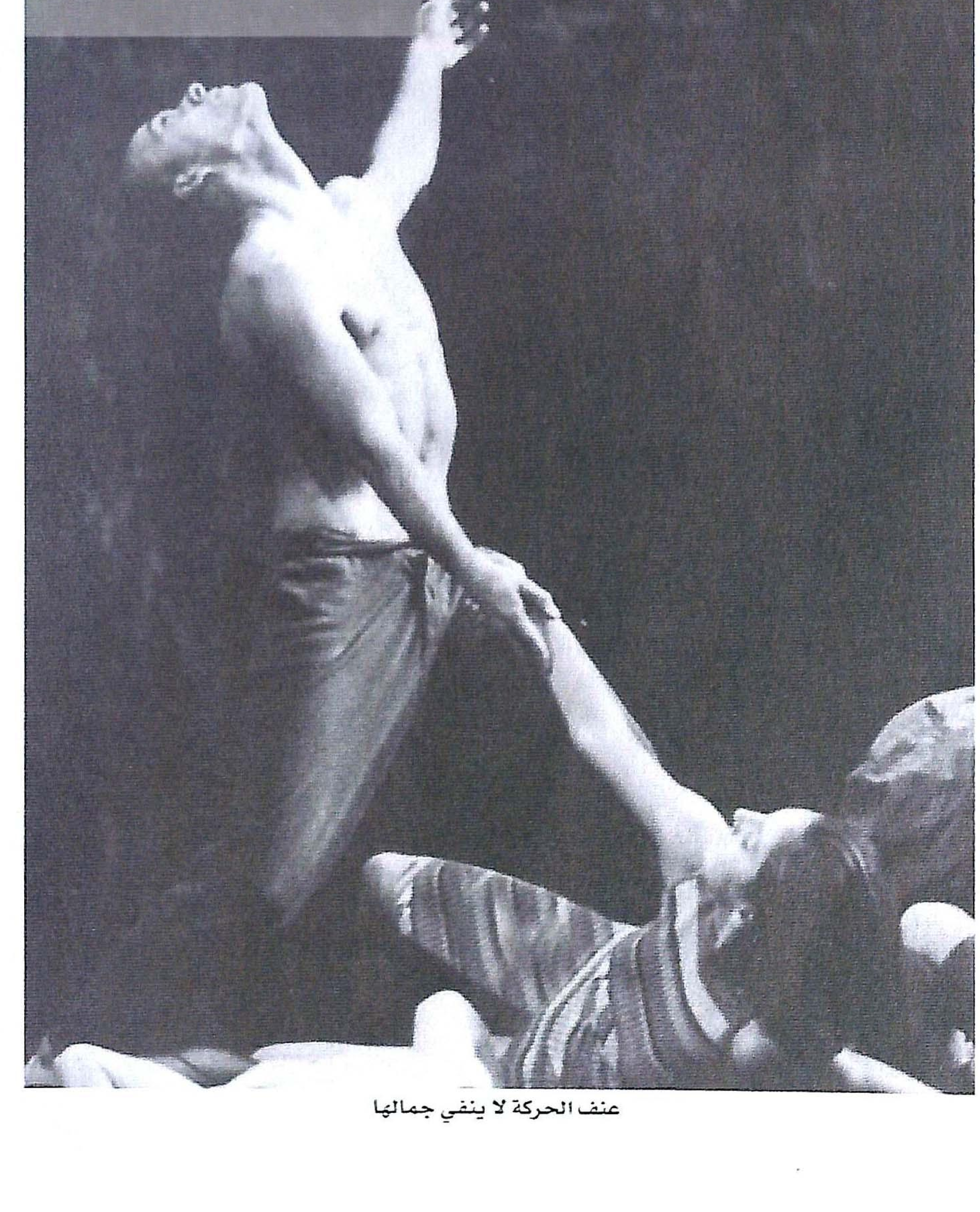
في مهرجان الرقص المسرحي الحديث

الجسد بين الحرية والاعتقال

على عكس السنوات الماضية، استطاع «المهرجان الثالث للرقص المسرحي الحديث أن يجذب جمهورا عريضا كان يهاب هذه النوعيات الجديدة من العروض، حيث بدأ المهرجان في عام ١٩٩٩ بدعوة فرق بلجيكية، ثم في عام ٢٠٠٠ قدم عروضا ألمانية، وأخيرا في عام ٢٠٠١ قدم في الفترة من الثلاثين من مايو حتى الثلاثين من يونيو أربع فرق فرنسية وفرقتين مصريتين.

ويرجع اختلاف التلقي هذا العام عن الأعوام السابقة إلى تشوق الجمهور إلى التعرف على الجديد، فقد اعتاد في السنوات القليلة الماضية أن يبحث عن المختلف والمغاير وسط برامج العروض التقليدية والكلاسيكية التي تزخر بها مسارح الدولة.

وقد يرجع هذا الإقبال أيضا إلى السمعة الطيبة التي تتمتع بها الفرق الفرنسية التي أحدثت ثورة هائلة في عالم الرقص في أواخر السبعينيات بالإضافة إلى دقة وتنوع الاختيار، فقد استطاعت إدارة المهرجان - الذي يرأسه مصمم الرقصات الفنان وليد عوني - أن تتعاون مع الـ IFAA (المؤسسة الفرنسية للحركة الفنية) المختصة بالترويج للفرق الفرنسية الراقصة، فقدمت زخما متنوعا من العروض يكشف عن الاختلاف في التقنيات والمدارس التي تجتمع كلها على الساحة الفنية الفرنسية وقد تغذى كل منها بثقافة مختلفة مثل كارلوتا إيكيدا ذات الأصل الياباني التي تقدم عروضا متأثرة بمسرح البوتو الياباني الذي ظهر على دوي قنبلة هيروشيما أو أنجلين بريلجوكاج ذي الأصل الألباني أو فرقة فاتومي لاموريه التي أسسها كل من الفرنسي إيريك لاموريه والتونسية هيلا فاتومي اللذين يؤكدان من خلال أعمالهما على الهوية المتوسطية التي يجتمع فيها الشرق بالغرب.



عنف الحركة لا ينفي جمالها

وتنتمي هذه الفرق في غالبيتها إلى فترة الثمانينيات التي طالبت بنوعية جديدة من الرقص تكون أكثر تجانسا مع نهاية القرن، تتجلى فيها لغة الجسد فتتيح له الهيمنة الكاملة وتصبح خلالها كتابة الكوريجرافيا هي البديل للنص المسرحي الذي يجسده الراقص. فلم يقتصر الأمر على ظهور لغات حركية جديدة، بل كان الاحتفاء بالأساليب المتنوعة لمصممي الرقصات التي تميز كل منهم والتي تعكس الهويات المتعددة. فقد انتشرت مراكز تصميم الرقص في كل مدينة فرنسية وتأثرت بالتعبيرية الألمانية وما بعد الحداثة الأمريكية، وكان القاسم المشترك بينها جميعا هو التجديد وعدم الالتزام بأي قواعد مقيدة للإبداع، فالثقافة» عالمية» وعلى كلٍ أن ينهل منها كيفما يشاء. فتذهب اليابانية كارلوتا إيكيدا التي تلقت التعليم الكلاسيكي ثم المودرن لتستقي من البوتو الياباني، وهي في تمسكها بالبوتو لا تلجأ إلى إطار محدد الملامح وتظل حبيسة بداخله أو تحاول استحضار ثقافة مختلفة! يسهل أن تجد رواجا في الدول الأوروبية، بل إنها بحثت في هذا النوع من العروض الذي يمثل ثورة فنية في اليابان. فقد ظهر البوتو في طوكيو في الستينيات، حين عمل الفنانون على إيجاد تعبير جديد عن الهوية اليابانية الحديثة. فكان بمنزلة عرض هامشي إذا ما قورن بالكابوكي أو النو، لكنه ظل نموذجا للحداثة يصور على خشبة المسرح الحياة اليومية بما فيها من بؤس وشقاء خلفته كارثة هيروشيما. فقد لجأت المصممة اليابانية إذن إلى البتو لما يمثله من شكل متحرر يعتمد على الجانب الروحي ولا تحكمه أصول وتقنيات بل يكمن سحره في عدم تشفيره. ومثلما عُرفت في مجال الفن السابع سينما المؤلف، ظهرت وتنامت فكرة العروض الراقصة التي تقترن باسم مؤلفها وتتسم بالتنوع وتعكس عالما لم يعد يؤمن بأحادية الفكر. «فلم يعد هناك ملامح عامة تميز العروض الفرنسية عن العروض الألمانية، انتهى عهد التيارات والمدارس، كما يؤكد وليد عوني رئيس المهرجان ومدير فرقة الرقص المسرحي الحديث بدار الأوبرا المصرية، فاليوم يكفي أن نشير إلى العرض باسم مؤلفه! بالأسلوب الذي اصطبغ به فنقول هناك عرض لكارلوتا إيكيدا أو لجان كلود جالوتا.

هل تندرج هذه الاتجاهات على الرغم من تنوعها تحت مسمى الرقص المسرحي؟ وهل عُرِف أم انه مثل أي اتجاه وليد تتحدد ملامحه وخواصه بعد مرور فترة من الممارسة؟

> ظهر الرقص المسرحي في بلجيكا معتمداً على الرقص الحديث الذي يغني ليونة الجسد وتحرره من أي قواعد، متمرداً على الرقص الكلاسيكي

المعروف أن الرقص المسرحي ظهر في بلجيكا معتمدا على الرقص الحديث الذي يطرح ليونة الجسد وتحرره من أي قواعد متمردا على الرقص الكلاسيكي وصلابة الأجساد التي ترنو وتحلق إلى أعلى، ويطرح في المقابل ثقل الجسد وانجذابه إلى الأرض وتفاعله مع اليومي المبتذل بل وحساسيته الشديدة التي تجعله كائنا مدركا وفاعلا، لكنه في الوقت ذاته وعلى الرغم من

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

شكله الثائر ظل مقترنا بالنص المسرحي المكتوب أو لنقل بوجود نوع من الرواية يجسدها ويحكيها الجسد.

غير أنه في الثمانينيات ظهرت في فرنسا أصوات تنادي بأن يحظى الرقص بالاهتمام والمكانة نفسها التي تتمتع بها عناصر العرض الأخرى.

فلايزال الرقص هو الابن غير الشرعي للفنون كما يقول جان كلود جالوتا على الرغم من النجاح الساحق الذي تحققه عروضه في فرنسا وخارجها حتى أصبح اليوم مسمى الرقص المسرحي لفظا سيئ السمعة في عيون الكثيرين بمعنى أن هذه المزاوجة وهذا الاقتران الدائم بين الرقص والمسرح أصبح ينال منه ويجعله تابعا غير قادر على أن يعبر عن نفسه في استقلال وأن يروي روايته دون الحاجة إلى وسيط.

أبعد ما يكون عن الحكي

على اختلاف أسلوب كل مصمم إلا أنهم يجتمعون جميعا في رفض الشكل المسرحي المقنن بنص أو رواية يقوم بتجسيدها الراقصون. فالرقص اليوم من حقه أن ينهل من كل التيارات التي عرفها التاريخ، قد يقتبس من الرقص الحديث أو النيو كلاسيك، وقد يذهب إلى إدخال عناصر فنية أخرى مثل الفن التشكيلي أو النحت أو الفيديو إلخ.

فيبدو إذن أكثر تسامحا وانفتاحا عن شكل الرقص الحديث أو الرقص المسرحي.

يؤكد جان كلود جالوتا في الوقت ذاته أن إطلاق مسمى رقص معاصر على فرقته لا تعني شيئا محددا ولا تحضر المعنى في سمات بعينها «فالرقص المعاصر لا يعني تقنية خاصة، قد يلجأ إلى التقنيات المعقدة أو إلى العلاقة البسيطة مع الأرض، قد يلجأ غيرهم إلى الكلمات المصاحبة والوسائل البصرية بينما يفضل آخرون التجريد المطلق لكن كلها تندرج تحت الرقص المعاصر.

في عرضه «تقريبا دون كيشوت» يقوم جان كلود جالوتا بتحويل أسطورة سرفانتيس إلى مقاطع مفتتة يعاد ترتيبها، فلا تخضع لأي منطق سوى حس المؤلف نفسه.

فقد تخلى المخرج في العرض عن بعض الشخصيات الرئيسة، فلم يتبق إذن سوى مقاطع من الطفولة من الرؤى والذكريات، أو من الحلم المثالي، وكأن جالوتا أراد أن يخلص النص من تفاصيله «وزوائده» ليصنع أسطورته هو أسطورة هذا الواقع بين البطل واللابطل، («تقريبا» دون كيشوت). نجد في هذا البعد عن الرواية الأصلية محاولة من صانع العرض أن يعطي للرقص مساحة أكبر من الحرية «فالرقص ليس الفن المتواضع الذي لا يجرؤ على تناول الأسطورة، بينما ينال هذا الشرف فن المسرح»، ومن ناحية أخرى يبحث جالوتا عن تدريب المتلقي على هذا النوع من الربط اللامنطقي، بحيث تصبح المشاهدة نفسها مختلفة تخرج عن المألوف فيسلك المشاهد من دون وعي منه الطريق نفسه الذي سلكه المبدع في إيجاد العلاقات بين الأسطورة الأصلية وأسطورته .

ويصبح الفضاء المسرحي مثل صحراء ممتدة فيستبعد جالوتا الديكور المسرحي في كل أشكاله فيصبح عمق المسرح عاريا مثل الشوارع والممرات كأنه امتداد للحياة. فالفنان يسعى إلى تركيز نظر المشاهد على لغة الجسد مع الموسيقى والإضاءة «فعنصر الديكور يلزم الفنان والمتلقي في آن واحد على الارتباط بحكاية ما يظهرها ويبرزها الديكور» كما يعتقد جان كلود جالوتا.

مشهد طبيعي بعد الحرب

أما فرقة فاتومي لاموريه التي يديرها كل من هيلا فاتومي وإيريك لاموريه والتي قدمت عرضا «وصلة» تنفي عن نفسها تصنيف المسرح الراقص أو حتى الرقص التجريدي.

«صحيح أن هناك بعدا مسرحيا فيما يخص تصميم حركات ورقصات الجسد لكن ليس هناك دراما أو موضوع يتناوله شخصيات ويعبرون عنها بلغة الجس، ولكنها مجرد تداعي أحاسيس ومحاولة لطرح أسئلة على السطح» كما يؤكد إيريك لاموريه. فالراقصون ليسوا تجسيدا لشخصيات مسرحية أو روائية لكنهم مؤدون لحالات جسدية مختلفة من التوتر أو الانسياق أو الحسية. يعمل كل من إيريك وهيلا على تفجير طاقات الجسد الكامنة «فالجسد أيضا يتمتع بدرجة إدراك عالية شديدة الحساسية تلتقط بمهارة الطاقة الموجودة حولها».

كما ينتهج أنجلين بريلجوكوج فقد انتهجت طريق فاتومي لاموريه نفسه في تجسيد حالات بعينها دون التعلق بنص أو موضوع ما لكنه يحاول من خلال العرض أن يصنع مقابلة بين الإدراك والغريزة، أي بين الجانب العقلي والجانب الفطري الحسي، بين رؤية جوزيف كونراد السوداوية وبين رؤية مارسيل دي شامب أحد وجوه الحركة الدادية والذي نادى بأن يجمع العمل الفني في تساوي بين العقلاني واللاعقلاني. فتتراوح المشاهد بين العنف والحسية في عرض «منظر طبيعي بعد الحرب» لتكون أقرب إلى تقنيات المونتاج وتثبيت الصورة في وضع يكون فيه الراقصون مجرد أجساد نحتت في الفراغ.

أما وليد عوني فيقدم مقتطفات من عروضه التي بدأت في مصر منذ عام ١٩٩٣ احتفالا بعشرين عاما من الرقص، فتبدو هناك على الرغم من استقلال المقاطع عن بعضها حالة مسرحية تجمعهم وقد حملت الحركة بهذا البعد التاريخي وكأن الأجساد تروي حكايتها وخبرتها في فضاء استوديو الرقص الذي يكون سينوغرافيا العرض.

نتعرف على حكاية تلك الأجساد فيعتمد عرض سترة النجاة تحت المقعد على تقنية الـ WORK ON PROGRESS أي العرض غير المكتمل الذي يترك مساحة كبيرة للارتجال.

أما عند تتبع عرض «طقس الربيع» لكارلوتا إيكيدا فيبدو للوهلة الأولى أن هناك تطورا للحركة وكأن هناك قانونا منطقيا يحكمها فتكون البداية بالسكون التام وتبدو الراقصات أشبه بالدمى الصينية ثم تتطور إلى الحركة القتالية التي تذكرنا بحركات الساموراي وتصل إلى قمة الـ trance ثم ينتابها التشيؤ مثل حركات الإنسان الآلي. غير أن الغوص في عالم كارلوتا إيكيدا وتحليل الحركات عن قرب يجعل المتلقي يستشعر أنه أمضى مدة العرض في أحد فصول الروحانيات والتأمل المنتشرة اليوم. فهناك اقتصاد في الحركة بشكل عام وتركيز على انبعاث الطاقة الداخلية.

> ”نجح المهرجان القاهري الثالث للرقص المسرحي مصر - فرنسا أن يقدم زخما متنوعا من العروض التي تعكس حال الرقص اليوم وهوياته المتعددة وزواياه المختلفة التي تصنع في النهاية خصوصية ساحة الرقص في فرنسا“

تؤكد إيكيدا أن عملها ينطلق من فكرة محددة هي أن الجسد ليس حرا بل مقيد فهو يعمل على الخروج إلى الفضاء اللانهائي، وحينما يستحيل ذلك يبحث في قوته الداخلية اللامحدودة. «الجسد يكون في حاجة إلى الحركة الصاخبة في شبابه ليعبر عن نفسه ويصارع العالم، أما حين يتغير ويكبر يصبح الاعتماد على الثراء الداخلي، في اليابان حين يشيخ الجسد فهذا لا يعني عدم القدرة على الأداء بل يعني مزيدا من المهارة على عكس المفهوم الأوروبي للرقص الذي ينهي الراقص فيها تاريخه بمجرد بلوغه الأربعينات».

الاتجاه نحو المشاعر الداخلية

يلاحظ على اختلاف فلسفة كل فرقة أنهم جميعا يتفقون في الثورة على الشكل التقليدي الذي ينال من استقلال الرقص ويجعله مجرد أداة للسرد والتعبير، وعلى الرغم من ذلك لم تلجأ كل فرقة إلى تطوير لغتها الجسدية بحيث يكون الاهتمام بالشكل والفورم، بل ذهبت إلى أبعد من ذلك، وأصبحت هناك خصوصية للرقص الفرنسي في اتجاهه نحو المشاعر الداخلية وإمكان إبداع حركة تعكس اللحظة والحالة الداخلية وتعبر عن العصر الذي نعيشه، المتغير والمضطرب في آن واحد.

تقول كارلوتا إيكيدا: «حين أعمل مع الراقصات لا أعطيهم أسلوبا محددا أو أهتم بالفورم بل أبحث داخل كل راقصة عن خبرتها الداخلية، فالجسد ليس عنصرا سلبيا يتلقى من الخارج لكنه قوة تستمد طاقتها من الداخل، فتعود إلى عناصر الحياة الأولى في الفكر اليوناني الفوضى والكون والحب .,Chaos Eros, Cosmos فتبحث في «طقوس الربيع» عن الرحلة الداخلية التي يكتشف خلالها الإنسان نفسه ويتواصل مع الآخر.

وتمتد هذه الخبرة الداخلية لدى جان كلود جالوتا لتشمل الأحلام والرؤى والجانب اللواعي في الحياة اليومية والتي قلما يتم تناولها في العرض، «أتصور أن الحداثة تقتضي إظهار هذا الجانب على الخشبة حتى لو بدت بعض الصور غير منطقية أو مفككة، فهي بلا شك تعكس الجانب الداخلي للإنسان».

يعود برلجوكاج في «مشهد طبيعي بعد الحرب» إلى الأصول الأولى، إلى الغرائز الأساسية داخل الإنسان مثل العنف والحسية والنوازع الهدامة، همجية الإنسان الأول. ولا يتوقف عند هذه الأصوات لكنه يساءل الفن نفسه مثل الكاتب الذي يخاطب القارئ ويجعله شاهدا على تقنياته ومدركا لدوافعه... الرقص وأسباب وجوده، فيعيد طرح الأسئلة التي صاغها رائد الدادية مارسيل دي شامب حول الجانب الغريزي الذي يلتقي عنده الفنان المشاهد.

ونستمع لصوته مسجلا في الخليفة متسائل إذا ما كان المشاهد يسهم في صنع العمل الفني بدرجة تقارب إبداع الفنان.

بينما تبحث فرقة فاتومي لاموريه في الغريزة الجمعية التي يستحضرها الإنسان بشكل تلقائي وكأنه خاض هذه التجربة البدائية وعايش تفاصيلها «المشهد الطقس لثلاث سيدات مبني في جزء كبير على الارتجال، فهؤلاء السيدات لم يعشن تلك اللحظات في الماضي، لكن قد يكن قد مارسنها ذات يوم».

تحاول العروض أن تستعيد الطابع الفطري الذي كانت تتمتع به وتبحث عن نوعية من الرقص غير محملة بعبء الماضي حيث الحركات غير مشفرة والرقص لم يصنف بعد، بل يندرج بشكل طبيعي داخل الحياة. فهل يربح الرهان؟ ◆

http://www.datum.org

جريدة الكترونية تغطي النشاطات المسرحية والاستعراضية وتمكن المتصفح من المشاركة في حوارات ومنتديات حول العروض المقامة حول العالم.

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

ربما كان الحدث الفني الأكثر إثارة ضمن فعاليات المهرجان الوطني الثالث للمسرح المغربي الذي نظمته وزارة الثقافة والاتصال بمدينة مكناس العريقة ما بين التاسع والعشرين من يونيو والثامن من يوليو ٢٠٠١، هو معرض الصور الفوتوغرافية الخاصة بالعروض المسرحية للمهرجانين الأول والثاني، الذي قدم خلاله الفنان الفوتوغرافي حمو آيت إبراهيم أجمل وأقوى اللحظات التي التقطتها عدسة آلته التي عرف كيف يستغلها بشكل خارق أحيانا من أجل إنجاز أعمال فوتوغرافية تمزج بين الحضور القوي لذاكرة العروض، وبين الإبداعية المثيرة لعين فنان يعرف كيف يلتقط اللحظة المسرحية الحاسمة بالحدس قبل الآلة.

د. حسن يوسفي - المغرب

الممثلة ساميه أقريو في مسرحية (كيد الرجال)

«التماعات الركح»

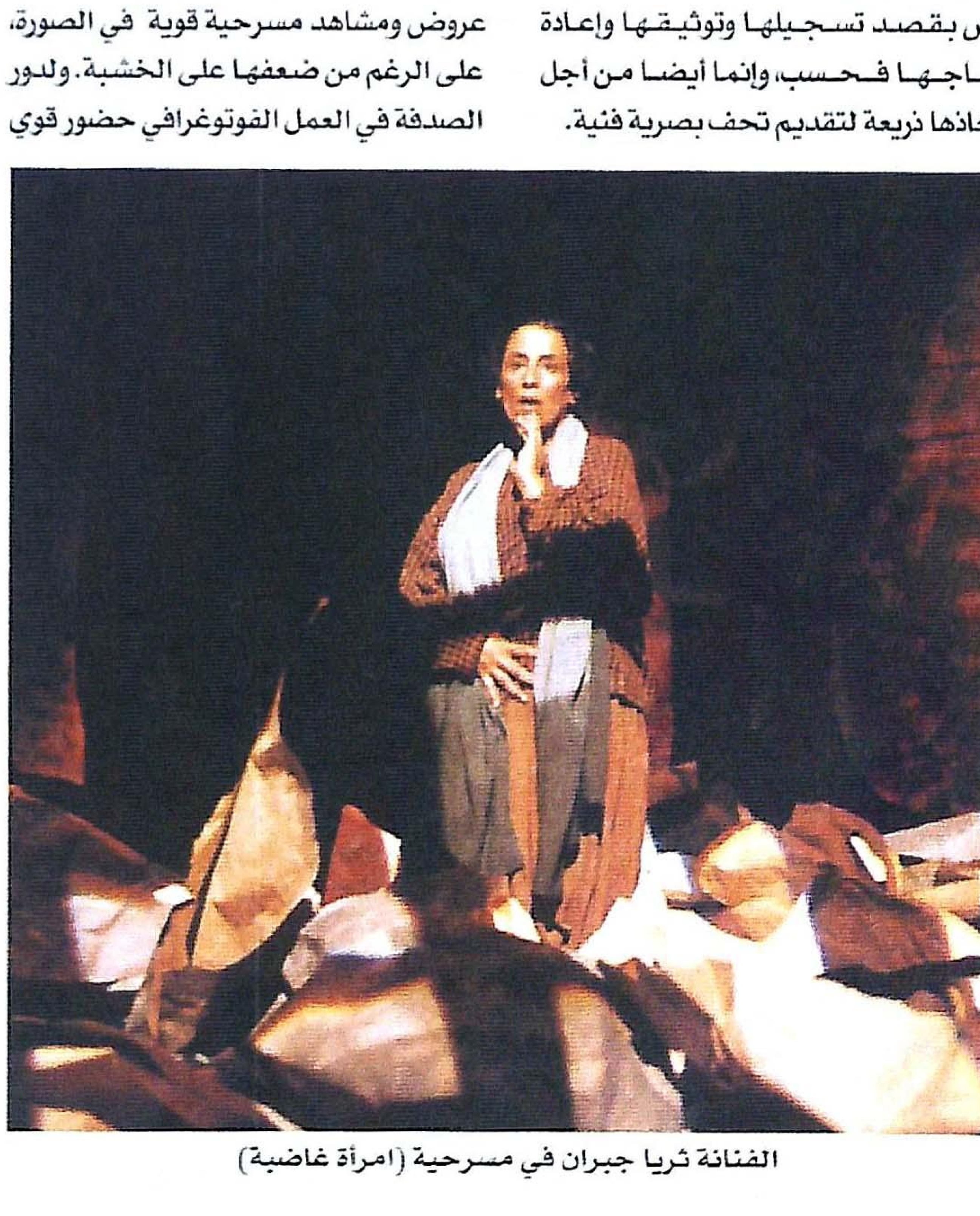
فوتوغرافيا المسرح.. من الوثيقة إلى التحفة

وقد كانت نتيجة هذا العمل الفني هي ذلك المعرض الجميل الذي اختار له صاحبه عنوانا شاعريا هو «التماعات الركح»، هذه الالتماعات التي أثارت لدينا سؤالا ثقافيا يتعلق بتأمل تلك العلاقة الملتبسة القائمة بين المسرح والفوتوغرافيا، وبمدى إمكان الحديث عن ممارسة فنية مميزة هي ما يصطلح عليه «فوتوغرافيا المسرح»، علاوة على مسألة حضورها في السياق الثقافي المغربي من خلال نموذج الصور المؤثثة لمعرض الالتماعات. لذا يجدر بنا، قبل الوقوف على مختلف نقط الضوء في المعرض الفوتوغرافي للفنان آيت إبراهيم، أن نثير بعض القضايا النظرية المتصلة بفوتوغرافيا المسرح في تموقعها بين الوثيقة والتحفة.

فوتوغرافيا المسرح: ذاكرة العابر

للمسرح قابلية مثيرة للتصوير. لذا، فهو يمنح الفوتوغرافيا إمكانات هائلة للاشتغال، تسمح لها باستثمار وسائلها التقنية المتنوعة والمتطورة من أجل التقاط لحظاته العابرة، ليس بقصد تسجيلها وتوثيقها وإعادة إنتاجها فحسب، وإنما أيضا من أجل اتخاذها ذريعة لتقديم تحف بصرية فنية.

والفوتوغرافيا بقدر ما تحرص - بحكم قوة حضور المرجع فيها وسطوة التمثيل (re-présentation) عليها - على تسجيل وتوثيق العرض المسرحي بما يجعل منها شهادة على لحظاته الهاربة، بقدر ما تتحول شهادتها إلى نوع من الشهادة الخادعة، ولم لا، الكاذبة، ما دام التقاط المتحرك والمتحول بآلة التثبيت، والإمساك بما له عمق بآلة تنتج المسطح، هو أكبر دليل على أن الفوتوغرافيا لن تكون أبدا سوى شهادة مستحيلة عن المسرح. ولربما كانت النزعة لهذه الشهادة بحكم ارتباطها برؤية فنان فوتوغرافي وبطبيعة آلته وبكيفية تعامله مع السيرورة الفوتوغرافية بأكملها، هي ما يزكي ذلك. فصور عرض مسرحي ما هي إلا تسجيل لواقع وفق رؤية ما. من ثم، نفهم المأزق القدري الذي تعيشه الفوتوغرافيا من خلال تعاملها مع المسرح. فكونها تلتقط ما يفترض أنه الأجمل والأقوى والأكثر حضورا والأشد تأثيرا في المتفرج، فهذا دليل على أنها تنجز عملا انتقائيا تزويريا - بالمعنى الجمالي وليس الأخلاقي - لا يعكس حقيقة العرض. لذا فلا عجب أن نقف على عروض ومشاهد مسرحية قوية في الصورة، على الرغم من ضعفها على الخشبة. وللدور الصدفة في العمل الفوتوغرافي حضور قوي في تعميق هذه المفارقة.


الفنانة ثريا جبران في مسرحية (امرأة غاضبة)

الفوتوغرافيا: الإخراج المضاعف للمسرح

ربما كان الانزياح عن الحقيقة والواقع هو الذي شكل ذريعة أو دعامة قوية للذين طالما دافعوا عن حق الفوتوغرافيا في الإبداع، وبالتالي عن كونها فنا قائما بذاته، فإذا كان خصوم الفوتوغرافيا، وعلى رأسهم «بودلير» يدينونها باسم المتخيل الإبداعي، ويأخذون عليها بالتالي نزعتها الآلية (machinisme) التي تندرج ضمن الخطورة التي يشكلها التقدم المادي على النشاط الفني، فإن المدافعين عنها يعتبرون الآلة مجرد وسيلة، وبالتالي، فالإبداعية الفوتوغرافية سابقة عن لحظة التصوير ولاحقة بها في آن واحد. فهي سابقة من حيث كون عملية الالتقاط عبارة عن إخراج (mise en scéne) للحظة المصورة، ولاحقة من حيث إمكانات الاشتغال الواسعة على الصورة الخام التي يتيحها العمل التقني على الصورة داخل المختبر، ضمن ما يعرف بمرحلة «الروتوش» الفوتوغرافي.

يفهم من هذا أن الفوتوغرافيا تشتغل كما لو أنها إخراج مضاعف للمسرح. ويبدو أن «رولان بارط» كان يدرك جيدا عمق هذه العلاقة عندما أكد أن المسرح هو الذي يقرب الفوتوغرافيا من الفن وليس الرسم. بل إن سبره لأنطولوجية هذه العلاقة هو الذي جعله يتجاوز الحديث عن الرابطة الجينيالوجية بين المسرح والفوتوغرافيا ليؤكد على آصرة أخرى - أكثر إيغالا في التجريد - هي الآصرة الرمزية الممثلة في الموت، حيث تصبح الصورة شبيهة بمسرح بدائي تشخص فيه الوجوه التي نرى من خلالها الموتى.

وبغض النظر عن هذه الميتافيزيقا المشتركة بين المسرح والفوتوغرافيا، فإن ثمة معطى أساسيا لا مناص من استحضاره بخصوص تاريخ الفوتوغرافيا، قد يدعم هذا النزوع الفني الذي ينكره بعضهم عليها، والمتمثل في أنه إذا كان مبدعو الفوتوغرافيا رجال علم كـ «نييبس» و«طالبو» و«هرشل»، فإن أكبر ممارسيها الأوائل أتوا من عالم الفن أساسا، ونذكر منهم - على سبيل المثال لا الحصر - «هيل» و«نادار» و«لوكري».

فوتوغرافيا المسرح: ممارسة شيزوفرينية

إذا كان الجدل حول الأحقية الفنية للفوتوغرافيا قد تجوز الآن بالنظر إلى التراكمات والإنجازات الباهرة التي حققتها في ظل حضارة معاصرة أصبحت فيها للصورة بمختلف أشكالها سلطتها القوية وتأثيرها الباهر، وبحكم النظرة التي ما فتئت ترسخها المقاربات الجديدة المستوحاة من العلوم اللسانية كالسيميائيات والتداولية إزاء الصورة عموما، والصورة الفوتوغرافية على وجه الخصوص، فإن ما يحتاج التأمل الآن، هو هذه العلاقة المزدوجة التي تنسجها الفوتوغرافيا مع المسرح، والتي تجعل منها وثيقة مسرحية وتحفة فنية في آن واحد.

إن تحليل هذه العلاقة يستلزم أولا الحسم في إمكان الحديث عن ممارسة مميزة ذات خصوصيات، يصطلح عليها بـ «فوتوغرافيا المسرح» في هذا الإطار لا بد أن نؤكد أنه ليس من قبيل الصدفة أن نجد في معجم مسرحي متخصص، هو الأكثر انتشارا بين الباحثين المسرحيين، كـ «معجم المسرح» لباتريس بافيس، مادة خاصة اسمها «فوتوغرافيا المسرح». فهذا الترسيخ المعجمي للمصطلح يقيم الدليل وحده، في اعتقادنا، على وجود هذا النوع من الممارسة الفوتوغرافية الخاصة. وتكمن أهم خصائصها في تعلقها وتعالقها مع المسرح، وانفلاتها عنه في آن واحد، مما يجعل منتوجها يحمل مأزقه معه: أن يكون وثيقة (شهادة على شيء ما) وتحفة (شهادة على نفسه) في آن واحد. أليس هذا مظهرا من مظاهر الشيزوفرينيا التي تسكن هذا النوع من الممارسة الفوتوغرافية؟ على كل حال، التحليل النفسي ليس بعيدا عن الفوتوغرافيا.

فوتوغرافيا المسرح: أداة لتحليل الفرجة

يدرج بافيس الحديث عن الفوتوغرافيا ضمن فصل خاص بـ «أدوات التحليل» من كتابه القيم «تحليل الفرجات». فهي تشكل إلى جانب دفاتر الإخراج والملفات الصحفية والفيديو والحاسوب وغيره، وسائل أساسية يمكن لمحلل الفرجة الاعتماد عليها. وتتمثل أهمية الفوتوغرافيا بالنسبة إليه في كونها تشكل أثرا للموضوع المصور، وتعكس رؤية معينة حول العمل المسرحي. ويتعامل محلل الفرجة معها باعتبارها وثيقة وفنا مستقلا. لذا، فهو «يضطر، في آن واحد، إلى أن ينزع جمالية désesthétiser الصور الفنية باستخراج بعدها الوثائقي، وأن يثمن الجمالية الفوتوغرافية لكي يتخيل ما تعكسه هذه الرؤية عن الموضوع المعاد إنتاجه». إلا أن التساؤلات التي تطرح هي: ما الإفادات التي يمكن أن تقدمها دراسة التوثيق الفوتوغرافي للمسرح؟ وكيف يتم الانتقال من البعد الوثائقي إلى البعد الفني؟ وما الإشكالات التي يفرزها هذا الانتقال سواء بالنسبة للفوتوغرافي أو لمحلل الفرجات؟ مما لا شك فيه أن الفوتوغرافيا المسرحية تقدم صورا عن العرض المسرحي، تسمح بتمييز الفضاءات والأشياء والمشاهد، أي كل ما يمكن لعين الآلة حصره والإمساك به، كما أنها تملك القدرة على التركيز على جزئية أو لحظة هاربة لا تكاد تميزها حتى العين المجردة أحيانا، هذا علاوة على إمكان ضبطها لبعض العلاقات الثنائية منها: علاقة الحركة بالفضاء، والإنارة بالماكياج، وغيرها.

وفوق كل هذا فالفوتوغرافيا المسرحية تقوم بالتغطية البصرية للنشاط المسرحي المحيط بالفرجة (لنتذكر حضورها في السيرورة الدعائية أو الإشهارية للعرض: في الملصق وفي الصور المتفرقة التي قد يزين بها بهو مسرح ما، أو تنشر على صفحات الجرائد والمجلات).

الجسد المسرحي رهان الفوتوغرافيا المسرحية

قد لا تقنع فوتوغرافيا المسرح بأداء الدور الذي يجعل منها ذاكرة للمسرح فحسب، فتخلق لنفسها أفقا أرحب وأشد تعقيدا يمارس من خلاله الفوتوغرافي وظيفة الفنان علاوة على مهمة الموثق.

ولعل هذا الهاجس هو الذي جعل هذه الممارسة الفوتوغرافية تصب اهتمامها على ما تفترض أنه يشكل موضوعا جماليا في العرض المسرحي، ألا وهو الجسد. وما دام الجسد المسرحي لا يجد تعبيريته الحقيقية إلا في الحركة فقد جعلت فوتوغرافيا المسرح من الإمساك بحركية الجسد المسرحي رهانها الأساسي لتحقيق إبداعيتها المنشودة.

لم يكن تحقيق هذا الرهان سهلا بالنظر إلى الخاصية الملازمة لفوتوغرافيا المسرح، وهي كونها فوتوغرافيا حية (sur le vif) تلتقط صورها خلال السريان الحي للعرض.

وبغض النظر عن القدرة الخارقة للآلة، وعن حساسية الأشرطة (pellicule) المستعملة، وحتى عن مدى تملك الفنان الفوتوغرافي لقوة الحدس والالتقاط في اللحظة الحاسمة، فإن إشكال تصوير الجسد المسرحي في حالة الحركة قد أفرز، على الأقل، اتجاهين حاول كل واحد منهما اقتراح الإجراء المناسب الذي يسمح بالتقاط الحركة، وهما:

– اتجاه الصورة الخاطفة (L'instantané) الخطيفة.

– اتجاه الصورة المهتزة أو المضببة (le flou).

ويبدو أن انقسام الفوتوغرافيين بشأن هذين الاختيارين يعود - بالإضافة إلى المشاكل التقنية للفوتوغرافيا وكيفية حلها - إلى طبيعة العمل المعقد والصعب لمصور المسرح، ذلك أن هذا الأخير لا يختار اعتباطيا اللحظة التي يصور فيها الحركة. فعلى الرغم مما يوحي به عمله من تردد وارتباك أحيانا، فإنه لا يخضع للعرضي واللامنتظر، لاسيما أن الحركة تلتقط دائما في أوجها وفي قمة اكتمالها.

إلا أن هذا العمل سرعان ما أفرز نوعا من عدم الاقتناع بالنسبة للبعض، ما دام يختزل حركة الجسد في مجموعة من الإنجازات المحددة كالقفز مثلا، أو غيره من التحولات الكبرى أو البارزة لأعضاء الجسد. على أنقاض هذا الاتجاه المدافع عن الصورة الفوتوغرافية الخاطفة والمنحدر مما يعرف بـ «Chronophotographie» التي تعتبر اللحظة الزمنية حاسمة في الإمساك بالحركة، ظهر المدافعون عما يسمى بـ «photodynamisme» أو الحركية الفوتوغرافية، والذين استعملوا الإجراء الذي يفترضون أنه قادر على الحفاظ على استمرارية الحركة، وعلى جوهرها أيضا، فكان إبداعهم للصورة المهتزة.

ويبدو أن هذا الاختيار الأخير قد زكى أكثر من سابقه الوضع الإبداعي والفني للفوتوغرافيا المسرحية، وذلك لكونه قلص من مساحة التشخيص ((Figuration في الصورة لصالح هامش التجريد (Abstraction))، مما يجعل هذه الممارسة الفوتوغرافية تتماهى إلى حد بعيد مع الممارسة التشكيلية.

التماعات الركح: ذاكرة بصرية للمسرح المغربي

«التماعات الركح أضمومة فنية من التحف الفوتوغرافيا جعل منها الفنان حمو آيت إبراهيم شهادة بصرية على أحد المنعطفات المهمة في مسار المسرح المغربي. فمن خلال هذا المعرض المثير حاول اقتناص اللحظات الأجمل والأقوى والأشد تأثيرا. وذلك من خلال تعامل خاص مع المشاهد المسرحية، تحضر فيه قوة الحدس، وتلعب دورها في التقاط اللحظات الحاسمة في العرض. لذا فالآلة تتحول في نظر الفنان آيت إبراهيم إلى أداة أو وسيلة فحسب. ولعل هذا ما أكده في حواره مع صحيفة «العلم» اليومية الذائعة الصيت قائلا: «صحيح أن الآلة العالية الدقة، وجودة العدسة يلعبان دورا أساسيا في إنجاز العملية التصويرية. لكن هناك أشياء أخرى أهم. قد تشتري آلة ذات تكنولوجيا عالية، لكن ما لا يمكنك شراؤه هو «النظرة» على حد قول الفنان الفوتوغرافي «إدوار بوبا».

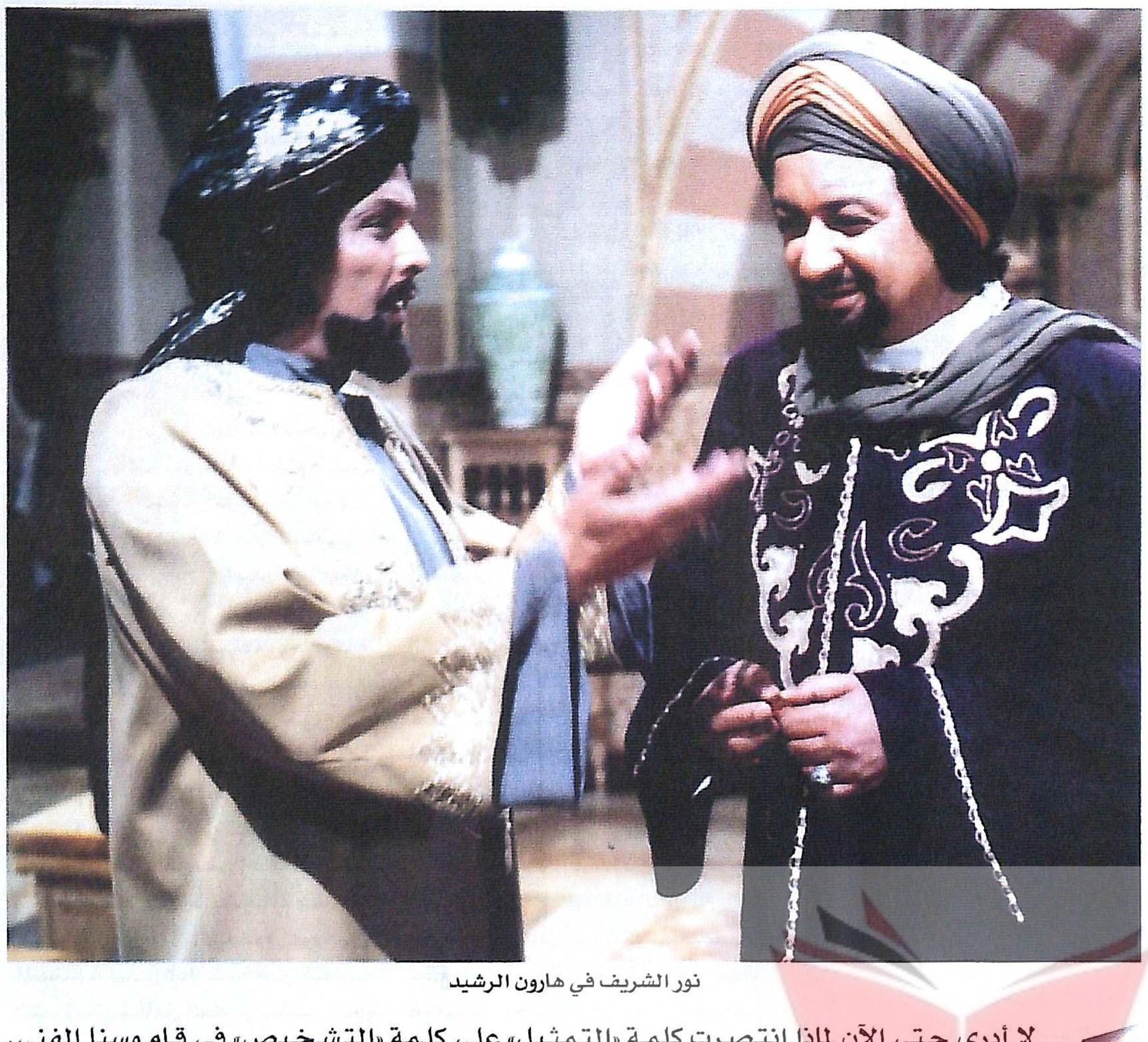
فالأساسي هو أن تتوافر على نظرة هندسية فطرية، أي الموهبة، كي تؤطر اللحظة الهاربة.

ويبدو للمطلع على صور المعرض، التي ننشر نماذج منها بموازاة هذه الدراسة، أن آيت إبراهيم عرف كيف يحقق فعليا هذا التأطير للحظة الهاربة، وذلك من خلال تحكمه في ما يسمى بالصورة الخاطفة الذي أتاح له التقاط حركة الجسد المسرحي في مختلف العروض ضمن وضعيات مختلفة يُركز فيها على حركة عضو من الأعضاء البارزة كاليدين مثلا، بل وأحيانا حتى على حركة العينين، كما في بعض الصور مما يؤكد حضور سرعة البديهة في أثناء التقاط الصور، ودقة اختيار المواقف النادرة من أجل التصوير.

> قد لا تقنع فوتوغرافيا المسرح بأداء الدور الذي يجعل منها ذاكرة للمسرح فحسب، فتخلق لنفسها أفقا أرحب وأشد تعقيدا يمارس من خلاله الفوتوغرافي وظيفة الفنان علاوة على مهمة الموثق

علاوة على هذا فالصور الفوتوغرافية المؤثثة لمعرض «التماعات الركح» تتنوع بتنوع مواقع الالتقاط (prises de vue) وتعدد أشكال التأطير (cadrage)، مما يسمح للمشاهد بالاطلاع على بعض التفاصيل المؤثثة لفضاء الخشبة في بعض العروض، كما يتيح إمكان الإلمام بالدور الذي تلعبه الإنارة أحيانا في المسرحيات، هذا علاوة على التركيز على الحضور القوي لجسد الممثل أو الممثلة، مع إثارة الانتباه إلى جمالية الزي المسرحي. فصور المعرض تتيح للعين فرصة الاستمتاع بجمال الألوان المنبعثة من الزي ومن الإنارة، في آن واحد.

كل هذه الاختيارات الجمالية جعلت من معرض الالتماعات فضاء لترسيخ ممارسة فوتوغرافية تشتغل على المسرح المغربي وذلك من أجل تحقيق هدف مزدوج: أن تكون الصور الفوتوغرافية وثائق تشهد على لحظات مسرحية مثيرة، ولكنها عابرة في تاريخ الممارسة المسرحية المغربية، وأن تكون تحفا فنية جميلة تشهد على نفسها وعلى الحضور الفني لصاحبها الفنان الفوتوغرافي حمو آيت إبراهيم، الذي أجمع كل متتبعي الدورة الثالثة للمهرجان الوطني للمسرح المغربي بمكناس على كون معرضه شكل الحدث الفني البارز بامتياز في هذه الدورة ◆



نور الشريف في هارون الرشيد

لا أدري حتى الآن لماذا انتصرت كلمة «التمثيل» على كلمة «التشخيص» في قاموسنا الفني. فالأولى تشير إلى المشابهة أو إلى ضرب الأمثال (وحاليا أصبحت تستخدم للتعبير عن الكذب وافتعال المشاعر)، بينما الثانية تكشف بضربة واحدة وظيفة الممثل الأساسية باعتباره «مشخصاتي» يجيد تقمص عشرات الشخصيات والتعبير عنها.

الكويت - عبدالمنعم الباز

الأقدم عهدا.. والأكثر شعبية

فن التشخيص

ولأن كلمة «مشخصاتي» ذات رنين شعبي (على وزن «مسحراتي» و«مغنواتي») فإن معظم السادة الممثلين ينفرون من استخدامها الذي يذكّرهم بتاريخ قريب كانت فيه المحاكم لا تقبل الشهادة من «القرداتي» و«المشخصاتي»، لكن هذا الرنين الشعبي يعكس أيضا أصول هذا الفن الذي ولد وسط الناس العاديين ولهم.

وبغض النظر عن كون قليل من الشعوب قد عرفت المسرح عبر تاريخها بشكله الإغريقي التقليدي، فإن مبدأ التشخيص متجذر في أقدم الطقوس البشرية التي كانت تتمثل في الصيد أو الحرب. وكانت القبيلة البدائية ترقص مرتدية الأقنعة كي تستثير التأهب النفسي الكامل وتستعيد تفاصيل ما ينبغي أن يحدث (كأنها بروفة أخيرة «بالملابس» قبل العرض الحقيقي الخطر). لهذا ليس غريبا أن يكون التشخيص ضمن الألعاب الأساسية المشتركة لكل أطفال العالم. التشخيص إذن ليس مجرد تسلية ولكن وسيلة للتفكير الجماعي ولتمرين الخيال وطبعا للتعبير عنهما.

ويحكي لنا «الطبري» أن المسلمين حين فتحوا بلاد فارس، أرسلوا إلى المدينة المنورة ضمن الغنائم ثياب كسرى «وتيجانه وجواهره. ثم يكمل أن المسلمين في المدينة جاؤوا برجل جسيم (ضخم الجسم) وجعلوه يرتدي أمامهم الثياب والتيجان متخذا هيئة كسرى». (ألم يكن هذا تشخيصا ؟!).

> إن النجومية في جزء كبير منها نتاج تصويت حر على شباك التذاكر لأن النجم يعبّر عن شرائح اجتماعية ترى نفسها فيه

كما تحفل حكايات الشطار والعيارين ومغامرات السيرة الهلالية بلحظات التنكر في هيئة أخرى والتحدث بلسان آخر لخداع الخصم. ولا شك في أن الراوي الشعبي نفسه كان يغيّر صوته وأداءه وهو يحكي تلك اللحظات أو وهو ينتقل من شخصية إلى أخرى.

وإذا كان «ميلان كونديرا» الروائي المعروف يرى أن احترام الحضارة الغربية لخصوصية كل شخصية إنسانية وحقها في الاختلاف، إنما يرجع إلى رسوخ فن الرواية القائم على تباين الشخصيات. فإن من الأولى أن نعزو ذلك إلى فن التشخيص الأقدم عهدا والأكثر شعبية وانتشارا حتى في ظل الأنظمة الشمولية.

وربما لهذا السبب كان أعداء الحرية دائما بالمرصاد للمسرح والممثلين

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.co

بعشرات الحجج الأخلاقية والاجتماعية. لأنهم يستشعرون خطورة عرض أي شخصية متمردة على المجتمع حتى لو كان السياق العام للعمل الفني يدينها. وكأن مجرد ظهورها ونطقها يمنحها حياة غير قابلة للزوال ويجعلها تشكل بؤرة جذب للمشاهدين، ربما لأن «الكاريزما» الخاصة بالممثل تنتقل إلى الشخصية، تماما كما تطبع الشخصيات المتتالية التي يؤديها الممثل صورته الذهنية في عيون المشاهدين.

ويجب أن نفرق بين التشخيص والنجومية التي يحتكرها قطاع ضئيل من الممثلين بحكم عوامل السوق وجهاز صناعة النجم والمزاج المتقلب للجمهور. فالتشخيص يعني القدرة على نقل طبيعة الشخصية إلى المتفرج (عبر الملامح والصوت والصمت وحركة الجسد... إلخ)، سواء كانت الشخصية حقيقية أو خيالية أو حتى حيوانية! (كما في فيلم كوكب القرود).

ومن المدهش أن الشخص العادي كثيرا ما يعجز عن تشخيص دوره الطبيعي في عمل فني (عندما يلجأ المخرج مثلا إلى الاستعانة بطبيب حقيقي في أثناء التصوير في أحد المستشفيات) فالتشخيص يتطلب القدرة على تجاهل الكاميرا وتناسي عين المتفرج كي تتم «الحيازة الهادئة» للشخصية. بمعنى أن الممثل المبدع هو من ينظر إلى داخله كي يستشعر سلوكه الشخصي لو أجبرته الحياة على الوقوع في مأزق الشخصية نفسه، وبالتالي يمنح الشخصية من خبراته الشعورية والمعرفية.

وقد لا يتذكر الكثيرون - في ظل نظام نجوم الشباك السائد - أنه في بدايات السينما لم تكن أسماء الممثلين تظهرعلى الإطلاق في تترات الفيلم!

وربما من المفيد أن نتذكر ما كتبه جورج برنارد شو (كناقد مسرحي) منذ أكثر من قرن، حين قارن بين اثنين من أشهر ممثلات المسرح في أيامه وهما «اليانورا دوز» و«سارة برنار». فقد كتب أن الأخيرة كانت شخصية عظيمة واستطاعت أن تفصّل كل دور جديد ليناسب هذه الشخصية التي كان المعجبون بها ينتظرونها ويرغبون فيها وكان أداؤها مملوءا بالمؤثرات الرائعة التي راحت ترتبط بشخصيتها على مر السنين، في حين قرر أن «اليانورا دوز» كانت تمتلك موهبة أكثر هدوءا، فقد كانت تبدو مختلفة في كل دور جديد ولم تكن شخصيتها الخاصة تتدخل في الشخصية التي كتبها المؤلف. لقد كان فنها «غير منظور»، إلا أن تقمصها للشخصيات تام الاستغراق ومقنع ومؤثر في المشاعر إلى درجة أن المشاهد ربما كان ينسى أن هذه أدوار متقمصة. لقد كان شو يشير هنا إلى الفروق بين «نجمة عظيمة» و«ممثلة عظيمة».

وفي معظم الأحيان فإن أقصى ما يحظى به المخرجون هو حرية اختيار نجوم أفلامهم، لكنهم نادرا ما يكونون أحرارا في اختيار عدم وجود نجوم أصلا في أفلامهم. صحيح أن بعض المخرجين يفضلون في بعض الأدوار استخدام وجوه جديدة أو ممثلين غير محترفين بحيث لا يتوقع المشاهد طرازا معينا من الأداء، إلا أن النفي شبه التام للممثلين المعروفين - كما في تجربة فيلم «سرقات صيفية» للمخرج يسري نصرالله- يحدث نوعا من عدم الألفة لدى الجمهور.

شويكار

فؤاد المهندس

والواقع أن استخدام التاريخ الفني السابق للممثل ليس بالضرورة ضد الفن، فأفلام الكوارث مثلا التي تبدأ حبكتها بعد دقائق قليلة من بداية الفيلم تحتاج إلى نوعية من الممثلين مشحونين بتعاطف جماهيري من ناحية، وبتوقعات إيجابية بشكل عام من ناحية أخرى. (هكذا نرى شارلتون هيستون في معظم أفلام الكوارث). كما يقوم مخرج مثل هيتشكوك باستغلال توقع الجمهورطيبة ممثل ما في جعله هو القاتل الخفي، أو استغلال الافتراض المسبق أن النجم سوف يستمر طوال الفيلم كله، ومن ثم نفاجأ باغتياله في مشهد مرعب في منتصف الفيلم (كما فعل في فيلم سايكو).

كما نجح هيتشكوك في استغلال المونتاج في تشخيص أفكار ومشاعر الشخصية، فبدلا من تركيز الكاميرا على وجه الممثلة في فيلم «تخريب» نرى الممثلة تقطع اللحم بالسكين ثم تنظر إلى كرسي أخيها الخالي الذي قتله زوجها ثم تركز الكاميرا على يدها الممسكة بالسكين ونرى وجه الزوج الخائف ثم نرى السكين وهي تتحرك لتطعنه في لقطة كبيرة.

إن لقطات «وجهات النظر» (أي من وجهة نظر الشخصية) تجبر الجمهور على التوحد مع الشخصية، وبالتالي تساهم في تشخيص الموقف تدريجيا ربما بصورة أكبر من الانفعال المعتاد على وجوه الممثلين، وفي تجربة أكثر تطرفا للمخرج الروسي أيزنتشتاين قام بعرض صورة واحدة لوجه ممثل عدة مرات قبل لقطات مختلفة تتضمن صورا لطعام أو لشخص ميت.. وكان الجمهور قد أعلن إعجابه بقدرة الممثل على التعبير عن اشتهاء الطعام وعن الحزن! بمعنى أن الجمهور قام بإسقاط مشاعره على وجه الممثل. وفي تجربة أخرى لمخرج روسي آخر (كوليشوف) قام بتصوير فيلم تجريبي لامرأة ترتدي ملابسها وتمشط شعرها لكن المرأة داخل الفيلم كانت كائنا وهميا مصنوعا من عشرات الممثلات، فالذراع لممثلة، والساق لممثلة، واليد التي تحمل الحذاء لممثلة ثالثة، وهكذا، لكن تتابع الصور لا يجعل المتفرج يدرك ذلك.

ففي النهاية يشكل الممثل جزءا من حالة التشخيص العامة التي تضم الديكور والملابس والموسيقى التصويرية والإضاءة وزاوية التصوير والمونتاج، وكما يلاحظ أنطونيوني المخرج الإيطالي الكبير فإن سطرا يلقيه الممثل وهو يدير لنا نصف وجهه قد يكون له معنى مختلف تماما عن سطر يُلقى بمواجهة آلة التصوير.

ويشير إدجار موران في مقدمة كتابه المهم «نجوم السينما» إلى أن ظاهرة النجومية السينمائية لا تحمل أي قسط من الضرورة» فما من شيء في طبيعة السينما التقنية والجمالية كان من شأنه أن يدعو إلى ظهور النجم. بل على العكس من هذا لأن بوسع السينما تجاهل الممثل، وتجاهل أدائه وحضوره نفسه واستبداله بالهواة والأطفال وبالأشياء وبالرسوم المتحركة، ومع هذا ها هي السينما تخترع النجم على الرغم من كونها قادرة على استبعاد الممثل».

والاختبار البسيط لقدرة التشخيص عند الممثل هو أن تصدقه في أدوارعدة وشخصيات مختلفة، أقرب مثال على ذلك أحمد زكي الذي قام بدور عبدالناصر في «ناصر ٥٦» ثم قام بدور السادات في «أيام السادات» وهو أيضا البواب والصعلوك وتاجر المخدرات والشاب العاجز عن الزواج...إلخ.

هل ننسى أيضا العظيم أحمد مظهر الذي سيظل يلون تصورنا لشخصية الناصر صلاح الدين والذي صدقناه وهو يبيع ميدان العتبة لإسماعيل ياسين، أو هو الأرستقراطي المفلس في فيلم «الأيدي الناعمة»؟

بعكس ما يحدث حين يذوب الممثل في الشخصية ويظل يتكرر فيها (فننسى محمد رضا ونتذكر المعلم رضا، وننسى رياض القصبجي ونتذكر الشاويش عطية). وهكذا يتم تجريف نجاح الممثل في تشخيص أحد الأدوار بتكرار ظهوره في الشخصية نفسها، ويجمد داخلها حتى يمل الجمهور من الشخصية أو الممثل، مسؤولية ذلك مشتركة طبعا بين الممثل والمخرجين والمنتجين الراغبين في استثمار مضمون، لكن واجب الممثل نحو نفسه أن يرفض إغراء السهولة ويتحدى نفسه في دور جديد مختلف. وكلما كان النجاح السابق كبيرا كان التحدي القادم أصعب فإما أن يحاصره الجمهور في «تلك الصورة» وينتظرون تكرارها (على نحو ما يفعله الجمهور الآن بمحمد هنيدي)، وقد يخشى المنتجون (التجار) هذا التألق وكونه لن يرضى الآن بأي شيء (كما حدث مع محمود المليجي بعد أدائه العبقري في فيلم «الأرض») وإما أن يجد الممثل نفسه أمام أدوار تبدو تافهة بالمقارنة لنجاحه السابق (بعد ثلاث سنوات من البحث الفاشل عن دور يعادل دورها في مسلسل أم كلثوم قررت صابرين إعلان اعتزالها).

بل ويحدث تكرار ظهور ثنائيات من الممثلين إلى نشوء توقعات للعلاقة بينهما في العمل الفني، لهذا تنجح هذه الثنائيات في الأفلام الخفيفة والكوميدية «لوريل وهاردي»، «شويكاروفؤاد المهندس»، «معالي زايد ومحمود عبدالعزيز» وهذه الأفلام يمكن اعتبارها استمرارا للسير الشعبية، حيث يقع الأبطال في مآزق متكررة ينجون منها بمهارتهم أو لحسن حظهم فهناك اتفاق واضح بين الجمهور وهذه التركيبة بشكل يجعل لعبة الفرجة معلنة حتى أن إسماعيل ياسين يظهر باسمه في عناوين العديد من الأفلام، وعادل أدهم يكرر «أفيهاته» نفسها في العديد من أفلامه.

يختلف هذا طبعا عن تشخيص يوسف شاهين لنفسه في «إسكندرية كمان وكمان» وهو من أجمل أفلامه وأكثرها جنونا، لأنه هنا لا يقلد نفسه ولكن يبحث عنها ويتأملها ويسخر منها في قصيدة سينمائية ترقى لأدب الاعتراف.

وإذا كان أحد المخرجين السرياليين (لويس بونويل) قد قام باستخدام ممثلتين لأداء الدور نفسه بشكل متقاطع بحيث تؤدي إحداهما المشاهد الحسية الجسدية، وتؤدي الأخرى المشاهد العاطفية، فإن رأفت الميهي في فيلم «قليل من الحب كثير من العنف» قد قام بجعل طاقمين مختلفين من الممثلين يقومان بأداءالأدوار نفسها.

الأول طاقم يؤدي مشاهد الرواية بجدية كما كتبها فتحي غانم في روايته (محمود حميدة، وهشام عبدالحميد، وهشام سليم) والثاني يؤديها بشكل كوميدي (يونس شلبي، ونجاح الموجي، وأشرف عبدالباقي) بينما تقوم البطلة محور الصراع (ليلى علوي بأداء الدور نفسه مع المجموعتين ولكن بشكل مختلف مع كل مجموعة).

فالممثل الحقيقي يجب أن يتذكر أنه مجرد جزء من المادة الخام في يد المخرج (لدرجة أن أحد المخرجين الإيطاليين يطلب من ممثليه التعبير بالوجه والجسد عن المشاعر التي يرغبها وهم ينطقون بأسماء الأعداد (١ ، ٢ ، ٣...إلخ) ثم يقوم بعد ذلك بتركيب شريط الصوت بالكلام الطبيعي للمشهد (ربما بأصوات ممثلين آخرين).

وليس هنا مجال استعراض المسؤولية الاجتماعية الكبيرة التي تقع على كاهل النجم في مجتمع يعاني من الأمية الثقافية بمختلف درجاتها. لكن يكفي التذكير أن النجومية في جزء كبير منها نتاج تصويت حر على شباك التذاكر لأن النجم يعبر عن شرائح اجتماعية ترى نفسها فيه، وأكثر من هذا هو السفير الحقيقي لشعبه وسط الشعوب الأخرى، فإذا دخلت مثلا المركز الثقافي الفرنسي في مصر لن تطالعك صورة جاك شيراك أو فرانسوا ميتران ولكن آلان ديلون لهذا يستخدم اليونسكو نجومية بعض النجوم ويوظفهم في مشروعاته الإنسانية كي يجذبوا معهم بعض الأضواء إلى تلك البقع المعتمة من العالم التي يحاول الوعي تجنبها حيث المجاعات والأوبئة. وتدهش مثلا أن أودري هيبورن كانت تذهب إلى مجاعات الصومال بينما لم يذهب إليها نجم عربي.

لكن لنعد إلى تأثير هذه النجومية على فن التشخيص نفسه حيث يصبح المخرج مجرد تابع للممثل في ظل مؤسسة النجم الذي يشترط في العقد، ليس فقط اختيارالماكيير الخاص به، ولكن زوايا التصوير اللائقة ببروفيل وجهه وحق الفيتو على المونتاج النهائي للفيلم، وطبعا مساحة اسمه وصورته في الأفيشات.

أو أنه ببساطة يختار المخرج المطيع الذي ينفذ أوامره وبالطبع تزداد الكارثة حين يكون هذا النجم هو المنتج أو زوجة المنتج (ولا داعي لذكر أمثلة لذلك) فهنا تسقط وصايا ستاسلافيسكي أرضا وتتبخر قواعد بريخت وأرشميدس أيضا ونرى نجمة في الستين تؤدي دور طالبة جامعية أو نجما جاوز السبعين ينهال ضربا على عصابة الأربعين حرامي ويهزمهم جميعا بعون الله والخدع السينمائية. ولكن حتى هذه الخيالات الصبيانية تبدو لي جميلة فهي تبين أن الناس مازالت تبحث عن بطل، أي بطل، ينتصر على الأشرار ولو لعدة دقائق قبل كلمة «النهاية».

تبقى في الحلق مقولة صوفية تنطبق على الفنان بوجه عام ولكنها تضيء أكثر للسادة المشخصاتية العظام، إذ يقول جلال الدين الرومي: «في الوقت الذي ستصبح فيه ذاتي بحر الكل، سيضيء جمال ذراتي» ◆

”يجب أن نفرق بين التشخيص والنجومية التي يحتكرها قطاع ضئيل من الممثلين بحكم عوامل صناعة النجم والمزاج المتقلب للجمهور“

في مكان القلب من بادية الشام، وعلى مسافة متساوية تقريبا بين المدن السورية، تجد أطلالا لواحة خضراء كثيرة الينابيع، كانت مكان استراحة بين العراق والشام، ومحطة للقوافل بين الخليج العربي وبلاد فارس. والبحر الأبيض المتوسط، على مساحة تمتد أكثر من عشرة كيلومترات.

هذا الموقع الممتاز كان ملائما لقيام تجمع بشري مهم منذ أقدم الأزمنة، وقد دلت الدراسات على وجود تجمع سكاني حول هذه الواحة منذ العصر الحجري القديم (الباليوليتيك) والعصر الحجري الحديث (نيوليتيك).

إنها تدمر عروس بادية الشام، وعاصمة أقوى وأعظم ممالك الشرق القديم، والتي شملت إمبراطوريتها تركيا ومصر والعراق وبلاد الشام وكادت تطرق أبواب روما عاصمة الإمبراطورية الرومانية.

هند مرشد - سورية

المسرح - القرن الثاني الميلادي

تدمر: عروس الشام وجنة القوافل

اسم تدمر TDMR الذي عُرفت به تلك الواحة منذ أقدم العصور وحتى الآن، يردّه بعض العلماء إلى زمن أقدم من هجرات شعوب الجزيرة العربية، وآخرون ردوه إلى التمر مستندين بذلك إلى اسم بالميرا PALMYRA الذي عُرفت به في المصادر الكلاسيكية والمشتق من النخيل PALM وهو شجر التمر.

أما تعليل التسمية الأكثر طرافة لتدمر فقد ورد في التقاليد الشعبية التدمرية، التي تقول: إن تدمر تعني تطمر لأنها مطمورة أو طمرت بالتراب والرمال، وفي ذلك دليل حيرة في تعليل الاسم، وفي معجم البلدان لياقوت الحموي قيل: سميت هكذا على اسم تدمر بنت حسان بن أذينة بن السميدع بن مزيد بن عمليق بن لاوذ بن سام بن نوح...».

البنية الديمغرافية والسكان

استوطن الإنسان واحة تدمر، وحول ينابيعها منذ الألف السادس قبل الميلاد، وقد أظهرت التنقيبات في معبد «بل» وسط تدمر دلالات استيطان تعود إلى الألفين السابع والسادس قبل الميلاد، وبحسب علم الأعراق فإن السكان هم من النوع المتوسطي، ممن كانوا يجولون في العصور التاريخية بين الجزيرة العربية والمشرق العربي القديم، وفي الألف الثالث أو الثاني قبل الميلاد، كان سكان تدمر من الآموريين والكنعانيين، ومع حلول القرن الثاني عشر قبل الميلاد ساد الآراميون في المشرق العربي، وتمازجوا مع الآموريين والكنعانيين في تدمر، حتى القرن الثامن قبل الميلاد حين بدأت القبائل العربية تستقر في واحة تدمر، حتى صارت بنية تدمر الديمغرافية، تتألف من الآموريين والكنعانيين والآراميين والعرب، ومع بداية القرن الميلادي الأول، أصبح عدد العرب مساويا لعدد الآراميين في تدمر، وبالتدريج ساد العرب على تدمر، وتجلى في أسرة أذينة زوج الملكة زنوبيا الذي كان من أصل عربي، ومما يؤكد ذلك أيضا هو بنية البانثيون التدمري، فمن بين «٦٠» إلها في تدمر، سجل وجود «٢٠» إلها عربيا، ولعل أقدم نص تدمري يعود إلى «٢٤ قبل الميلاد» يتضمن أسماء عربية، أو تعابير عربية مميزة، وتشير الوثائق التدمرية إلى أن المجتمع التدمري كان يتألف من نسبة جيدة من القبائل العربية، وذلك في القرون الميلادية الثلاثة الأولى.

ويذكر «شلومبرجه» أن ثمة اتحادا بين أربع قبائل عربية أساسية، أدى إلى ولادة تدمر في القرن الأول الميلادي وهي: (بني قمر، بني مقبول، بني معز، بني عطر) وقد انطوت باقي القبائل تحت جناحها.

ويذكر «تيكسيدور» أن القبائل والعشائر في تدمر، انتظمت من خلال التقاليد الدينية والمواريث الأخلاقية، في أربع مجموعات قبلية تترأسها إحدى القبائل العربية الأربع، المسيطرة على المدينة، وتعلمنا المدونات أنه كان ثمة معبد محدد لكل قبيلة.

نستنتج من كل هذا أن هوية تدمر السكانية والثقافية كانت سورية، عربية أصيلة، وهي حصيلة تمازج بين الآموريين والكنعانيين والآراميين والعرب.

> ” كانت تدمر تكتب قوانينها التجارية باللغة التدمرية الآرامية، وتضيف إليها إحدى اللغات اللاتينية أو اليونانية، أما لغة الحياة اليومية للسكان فهي العربية بلهجاتها الشمالية “

الكتابة واللغات المحكية

سوف نلاحظ من خلال قراءة ومتابعة تاريخ تدمر، تميز وفرادة ثقافتها، حيث كانت تدمر تكتب قوانينها التجارية باللغة التدمرية الآرامية وتضيف إليها إحدى اللغات اللاتينية أو اليونانية، أما أن تكتب فقط بلغة الآخر فهذا ضرب من المحال.

أما لغة الحياة اليومية للسكان في تدمر فهي العربية، بلهجاتها الشمالية، ولكنها لم تكتب بالعربية لأن هذه الكتابة كانت في طور الكمون وربما المخاض، فكتبت بالآرامية لأنها كانت كتابة عالمية في ذلك العصر، إلى جانب التدمرية.

ومع بداية القرن الأول الميلادي وسيادة القبائل العربية على تدمر، ومن خلال تتبع الكتابات التدمرية، نجد محاولات لبداية تعريب سكان المدينة، واستنادا إلى نقوش القرن الأول الميلادي يُلاحظ أن المفردات العربية بدأت تتغلغل إلى الوثائق التدمرية، مما يعني بداية تعريب السكان وهذا يتضح أكثر، من خلال الأسماء العربية التي نصادفها في النقوش التدمرية، بالإضافة إلى استبدال مصطلحات يونانية بمصطلحات عربية.

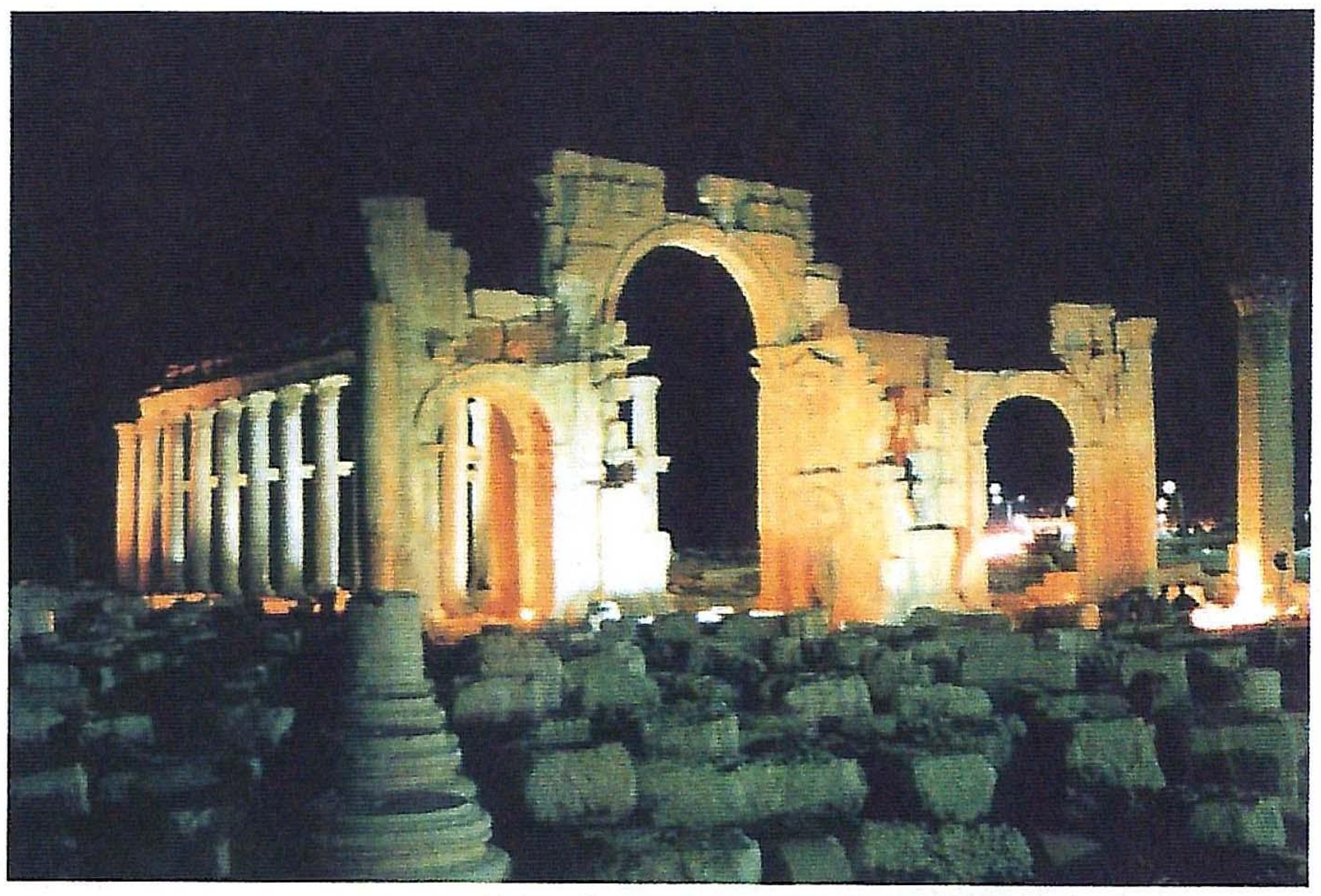
والجدير ذكره أن الكتابة الآرامية تتألف من ٢٢ حرفا، وتكتب من اليمين إلى اليسار، وحروفها أيضا هي حروف اللغة العربية نفسها.

سرير جنائزي لأسرة مالكة القرن ٣م

مملكة تدمر والرومان

خلال التنقيبات وُجدت شواهد مادية وأدبية تعود إلى القرن الأول قبل الميلاد، وتؤكد أن واحة تدمر كانت آنئذ مدينة على جانب كبير من الأهمية، وكانت مركز إمارة مستقلة ازدهرت خلال الفوضى التي أعقبت انهيار الدولة السلوقية، والحروب المدنية في روما عام ١١٦م وحسب ما يقوله المؤرخ «بيلين الأكبر» فإن تدمر وحتى منتصف القرن الأول الميلادي لم تكن تابعة للرومان، وتؤكد ذلك الكتابات التي تعود إلى مطلع القرن الأول الميلادي، حيث تقول: إن تدمر كان لها نظام حكم يقوم على وجود مجلس للشيوخ ومجلس للشعب وتتمتع باستقلالية شأنها شأن المدن الإغريقية، ولكن دور العشيرة فيها كان مهما جدا، وهكذا الحكم نصف الحضري - نصف القبلي لم يتغير كثيرا بعد إلحاق تدمر بروما الذي يعود حسب قول الأستاذ «سيريغ» إلى عام ١٩م، وذلك استنادا إلى الكتابات التي عثر عليها في معبد (بل) واستنادا إلى القانون المالي التدمري الشهير عام ١١٩م.

ويرى «سيريغ» أيضا أن تدمر كانت آنئذ مدينة



قوس النصر - القرن الثاني الميلادي

«تدفع الجزية، محرومة من الاستقلال، تتحكم بها مشيئة الوالي، مؤسساتها الديمقراطية كمجلس الشيوخ والحكام، ليس لها من السلطة إلا ظلها». ومهما يكن من أمر، فإن وصاية روما على تدمر، كانت نتيجة طبيعية لمصالح تدمر الاقتصادية، وارتباط تلك المصالح مع مصالح الرومان، الذين أصبحوا يسيطرون على الطرق والمرافئ في سورية ومصر والأناضول.

وحيث أصبحت طرق البادية مألوفة، وجد كل من الرومان والغرثيين. مصلحة مشتركة في إعادة النشاط لطريق الصحراء المختصر عبر تدمر، إلى جانب أنه مباشر وآمن نسبيا واقتصادي، فكانت تتفرع من حمص ودمشق وبصرى، دروب طويلة تلتقي في تدمر، التي تشكل مستودعا كبيرا في الطريق إلى بلاد الرافدين وفارس.

ومن المرجح أن تدمر لم تعرف حامية رومانية معسكرة فيها، حتى النصف الثاني من القرن الأول الميلادي، فكانت لحينها تحمي نفسها، وتؤمن طرق باديتها ومصالحها، بالاعتماد على قواتها الخاصة من الرماة التدمريين الشهيرين من مشاة وخيالة وهجانة، الذين اشتركوا مع الفرق الرومانية في تهديم هيكل اليهود في القدس، حيث جاء في التلمود (يا لسعادة من سوف يرى نهاية تدمر فقد اشتركت في هدم المعبد الأول والثاني، ففي المرة الأولى قدمت ثمانين ألفا من الرماة ولهدم المعبد الثاني ثمانية آلاف).

وفي عهد الإمبراطور «تراجان» (٩٨ - ١١٧) أقيمت في تدمر حامية رومانية عسكرية، هدفها إيصال الإمبراطورية الرومانية حتى دجلة والخليج العربي، حيث اكتشفت أهمية تدمر الاستراتيجية في الدفاع عن الفرات، الفاصل بين الإمبراطورية الرومانية في حدودها الشرقية، وبلاد الغرثيين وتحول خط التجارة من البتراء بعد سقوطها نحو تدمر.

وفي عام ١٢٩م يزور تدمر الإمبراطور «أدريان» ويمنح تدمر لقب (المدينة الحرة) وهذا ما أعفاها من دفع الضرائب للخزينة، وبالتالي شكل ذلك دفعا قويا لاقتصادها التجاري، حيث أصبح لتدمر عمليا كل الطرق التجارية في الشرق، بين مصر وجزيرة العرب وأوروبا من جهة، وبلاد فارس والهند والصين من جهة أخرى، وأصبحت حلقة أساسية في طريق الحرير المهمة بين الصين والعالم الروماني، والتي كانت من مسالك التفاعل الحضاري بالعالم القديم.

وهكذا عرفت تدمر أكبر قدر من الازدهار الاقتصادي فأكملت بناء السوق العامة وبدأت بإنشاء الشارع الرئيسي وبنت معابدها الجديدة وجددت بناء القديمة منها ووسعتها وحسنتها ومنها معبد «بل» ومعبد «نبو» ومعبد «بعلشمين».

وأصدرت تدمر عام (١٣٧) ميلادي تعرفتها الجمركية التدمرية، وأصبحت العلاقة بينها وبين روما تحالفية، ولكنها لم تساعد تدمر في اكتساب رتبة المعمرة الرومانية وامتيازاتها، ولم يتحقق لها ذلك إلا في عهد الأسرة السيفيرية من (١٨٣-٢٣٥م)، التي أسسها الإمبراطور الروماني (سبتيم سيفير) وأصله من (لبدة) في ليبيا، حين تزوج الأميرة الحمصية (جوليا دومنا) ابنة كاهن الشمس في حمص ورزق منها بالإمبراطور (كركلا) الذي منح تدمر عام (٢١٢م) لقب المعمرة الرومانية، وبذلك سواها بروما حيث أعفاها من دفع الضرائب، فازداد ازدهار تدمر ووصلت في جمالها وفخامة عمرانها إلى مصاف كبرى مدائن العهد الروماني في سورية وخارجها.

وفي أواخر عهد السيفيريين عام (٢٢٨م) قامت السلالة الساسانية في بلاد فارس، واحتلت مصبات دجلة والفرات، كما احتلت مملكة (قرخيدونيا) ذات الاستقلال الذاتي عند شط العرب، وسدت على التدمريين طريق الخليج العربي، وخنقت تجارتهم، وبدأت تدمر تفقد تدريجيا طرقها التجارية، حتى غادرتها تلك الطرق نحو الشمال، عبر سهول نصيبين منها إلى إنطاكية.

> على الرغم من كل المحاولات لإبعاد كل أصالة شرقية عن تدمر، فإن الفن التدمري لا يكاد يخرج عن التقاليد المعروفة للفن السوري وباقي الفنون العربية في القرون الميلادية الأولى

التقاليد الفنية

على الرغم من كل المحاولات لإبعاد كل أصالة شرقية عن تدمر، فإن الفن التدمري لا يكاد يخرج عن التقاليد المعروفة للفن السوري عامة في القرون الميلادية الأولى وغيره من الفنون الشقيقة.

وإذا أمعنا النظر فيه لوجدنا فنا واقعيا منطقيا واضحا ينبع من أعمق التقاليد الشرقية التي نمت وترعرعت عبر التاريخ في هذه المنطقة من العالم. وكل المنحوتات التي اكتشفت في المنطقة السورية كانت شرقية ذات نسغ محلي يعود إلى أكثر من ألفي عام، وإن كانت الظروف الاقتصادية والسياسية قد أخضعتها لبعض المؤثرات الغربية التي سرعان ما تتجلى بطابع شرقي واضح.

النحت المدني والديني

النحت ولا شك هو أبرز آثار الفن التدمري، حيث كان الفنانون التدمريون يعالجون الحجر بيسر وسهولة وثقة، حتى أن بعض زخارفهم توحي كأنها منحوتة على الخشب لا الحجر.

والذي سهّل مهمة النحاتين التدمريين، أن جبال تدمر القريبة كانت غنية جدا بأنواع عدة من الحجر الكلسي الطري الذي تسهل معالجته نسبيا، ونفذت معظم المنحوتات التدمرية عليه، والنوع الثاني من الأحجار هو القاسي جدا والشديد التبلور، ولكنه ناصع البياض وهو أشبه ما يكون بالمرمر ولكنه دون لمعان، والنوع الثالث المتوافر هو من النوع القاسي أيضا ولكنه وردي اللون، ونماذج المنحوتات من النوعين الآخرين قليلة وثانوية، أما النحت على المرمر فهو قليل في تدمر.

أما الجص وعجينة الجبس فاستعمالهما اقتصر على تزيين الأفاريز والنوافذ وبعض التفاصيل الصغيرة وكذلك قل استخدام البرونز، حيث لم يعثر في تدمر إلا على أجزاء طفيفة من تماثيل البرونز.

والتنقيبات التي تمت في عام (١٩٣٨-١٩٣٩م) في باحة معبد «بل» كشفت عن أقدم المنحوتات التي وجدت في تدمر، وهي تعود إلى بناء معبد أقدم من معبد «بل» هدم عند بناء المعبد الجديد حيث استخدمت بعض منحوتاته مقلوبة في المعبد الجديد، ومن بينها حجر يحمل كتابة تدمرية مؤرخة عام (٢٦٩ سلوقي) أي ٤٤ قبل الميلاد.

أما أقدم المنحوتات أو أسلمها فهي منحوتة تمثل موكبا يتقدم نحو كاهن يحرق البخور، ومنحوتات تمثل رجالا وآلهة يمتطون أحصنة وجمالا، منحوتة تمثل هرقل والأسد وربة شمسية.

ويلاحظ ان الآلهة في هذه المنحوتات تتسم كلها بصفات مشتركة: (من ثياب بسيطة، ووجوه حليقة، والأنف المتصل بخط واحد مع الجبهة، والعيون محددة الجفون)، ونجد أن للمنحوتة بعدين فقط لا ثلاثة، ولا نرى في الفترة القديمة أثرا للمستويات، بل كان الفنانون التدمريون يكتفون بمستوى واحد، فكانت المنحوتات تبدو كأنها تنتمي إلى مجموعة واحدة منسجمة قوية التعبير في مظهرها التحويري المتصلب.

أما النحت المدني، الذي لم يصل إلينا منه نماذج كثيرة، لأن التماثيل المعدنية كانت تصهر وتذوب في عصر انحطاط تدمر لتباع ويعاد استعمالها، والتماثيل الحجرية حطمها جيش «أورليان» بعد الثورة التي قام بها التدمريون وقتلوا فيها الحامية الرومانية التي تركها «أورليان» في تدمر بعد سقوطها.

ولهذا نجد في النماذج القليلة الباقية منها التي قلما تكون كاملة، والتي تعطينا صورة عن النحت المدني التدمري، وعن مئات التماثيل التي كانت في شوارع المدينة ومعابدها وميادينها وفوق أعمدتها.

ولكن من خلال النماذج غير الكاملة وشبه الكاملة التي تصور المقدمين من التدامرة من أعضاء مجلس الشيوخ والقادة والكهنة وأيضا الأباطرة والقادة الرومان، نلاحظ الأسلوب التقليدي التدمري بالأزياء المختلفة، الرسمية أو التي على النسق التراثي أو المحلي، وهي في الغالب تنتعل صنادل أو أخفافا وجزمات، ولباس الرأس (الذي يدل على مهنة صاحبه) نجده على شكل قلنسوات أسطوانية مما يعني أن التمثال لكاهن، أو تيجان غار كانت توضع على رؤوس المقدمين التدامرة، أو المدنيين العاديين حاسري الرؤوس، وكانت هذه التماثيل توضع على حاملات الأعمدة، ومنها ما يكون على قاعدة عادية.

أما في النحت الديني فقد وصلت إلينا

منحوته تدمرية القرن ١ ق.م.

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

منحوتات تدمرية كثيرة والتي يمكن ردها إلى الفئات الرئيسية التالية:

أ - مشاهد أرباب: منفردة أو مجتمعة منقوشة على جدران المعابد أو أفاريزها أو سقوفها وتكون أحيانا شديدة البروز.

ب - مشاهد التقدمات الدينية: ويكون فيها عادة شخص أو شخصان يؤججان محرقة بخور يتقدمهم صف الأرباب، وأحيانا تضم هذه المشاهد آلهة على الخيول وبعض الحيوانات الخرافية وتكون منحوتة على ألواح مثل النذور وقرابين الآلهة.

ج - مشاهد أرباب ومتعبدين بأوضاع مختلفة: وتكون منقوشة على مذابح نذرية تهدى للمعابد، فيها مفاهيم التدمريين عن الألوهية، وتصور بعض طقوسهم الدينية.

أما الكثرة الساحقة من المنحوتات التدمرية، فتدخل في فئة المنحوتات الجنائزية، التي مصدرها المدافن، وهذه المنحوتات نجدها تتقدم القبور بمنزلة شواهد، وتعرف في اللغة التدمرية باسم «صلم» وأحيانا يطلق عليها اسم «نفشا» الذي كان يشير إلى الشاهدة في أكثر اللغات السامية وهو يعني القبر.

وللمنحوتات الجنائزية فئات عدة هي: التماثيل النصفية، الألواح، الشواهد، وأخيرا واجهات التوابيت والسرر الجنائزية أما التماثيل النصفية والألواح فهي تمثل أصحابها فعلا وكانت غاية الفنان التدمري أو أهل الميت أن يصور في التماثيل والألواح الشخص الميت على حقيقته ودون تجميل، أو تغيير في السن والنوع، وكل المنحوتات الجنائزية تقريبا تحمل وراء أحد الكتفين أسماء أصحابها كاملة تسبقها أو تليها كلمة «حبل» التي تعني «أسفاه».

والسرر التدمري الجنائزي في المدافن بجميع أنواعها هو مشهد عائلي في وليمة جنائزية ذات طابع طقسي ورمزي، حيث يشترك الميت مع أفراد أسرته في طعام مشترك، وهذا المشهد يكون محمولا على سرير بقائمتين مفروزتين والفراغ بينهما هو واجهة التابوت وعليها تماثيل نصفية تمثل بعض أفراد الأسرة، القاعدة أن يكون المدفن بسرر واحد، والاستثناء اثنان أو ثلاثة سرر مجتمعة.

والصور الجدارية الملونة (الفريسكات) التي وجدت في بعض المدافن وهي قليلة جدا، تعطينا لمحة عن أسلوب هذا النوع من الفن التدمري الذي كان يحمل شيئا من طابع الروح الهلينستية في التفاصيل فقط.

وأول هذه الفريسكات وجدت في مدفن «الإخوان الثلاثة» حيث كانت تملأ جنبات الغرفة الداخلية من الجناح الرئيسي للمدفن، يغلب عليها اللون الأحمر يليه الأخضر ثم البني فالأزرق والأسود، وقد تكون على العضائد وعقد السقف والقوس، وهي تتضمن صورا نصفية تحملها «ربات النصر» وتحتها صور حيوانات، ومجموعة الفريسكات المكتشفة هي من مدفن «الإخوان الثلاثة» ومن مدفن «عتنان» ومدفن «حيران» وكلها تدل على مدى التأثيرات الشرقية في التصوير اليوناني والروماني والتي ستكون مصدرا للفن البيزنطي المقبل.

العمارة التدمرية

كانت مدينة تدمر في العهد الأول تتبع إلى حد كبير المخطط العمراني اليوناني والروماني المعروف في مدائن سورية خلال العهدين الهلينستي والروماني، وكانت أكثر بيوتها من اللبن والآجر وأحيانا بعض الحجر.

معبد بل

ولكن مع ازدهار تدمر ونموها الاقتصادي والسياسي خلال القرن الأول الميلادي، توسعت المدينة بشكل رائع، وانتظمت بيوتها، وامتدت شوارعها وازدانت بالأروقة، وشيد مركز جديد للمدينة هو «التيترابيل» وهي مصلبة يتقاطع عندها شارعا تدمر الرئيسيان، و«التيترابيل» هو أربع دكات ضخمة فوق كل منها أربعة أعمدة أنيرغيتية، بينهما تمثال وفوق الأعمدة تيجان كورنثية تحمل نضدة مزينة بأفاريز وأصناف غاية في الذوق.

أما الشارع الرئيسي في تدمر، فقد امتد خلال القرنين الثاني والثالث حتى وصل طوله إلى حوالي كيلو متر في نهايته شمالا شيد هيكل الموتى، وهو مدفن واجهته مثلثة ومزينة بزخارف، وللشارع بوابة معروفة بـ «قوس النصر»، وهي ذات ثلاثة مداخل معقودة فوق أقواس منقوشة وتتفرع من الشارع طرقات مستقيمة تؤدي إلى بيوت المدينة، وإلى معابدها وبين البوابة والمصلبة نجد الحمامات المعروفة بحمامات (ديوقلسيان) وفي الجهة الأخرى منه نجد مسرح تدمر المبني على الطراز الروماني، يحاذيه رواق بشكل قوسي، يؤدي إلى بناء مجلس الشيوخ.

وإلى الجنوب الغربي من المسرح نجد «الأغورا» أي الميدان والمشيد على الطراز الأيوني، مؤلف من باحة مربعة وله أحد عشر بابا وفيه سبيلان للماء ومنصة للخطابة.

أما القصر الملقب بـ «هيكل الأعلام» والذي هو في رأي البعض قصر «الزباء» يشكل بتيجانه الكورنثية وبعضاداته وواجهاته المخرمة بالزخارف النباتية الدقيقة، معجزة في فن النحت والنقش والزخرفة كأنها طرزت تطريزا.

> ”اشتهرت المدافن التدمرية بروعتها الهندسية، فكانت أشبه بدار أنيقة، سكانها تماثيل حجرية ناصعة، متكئة على الأرائك فوقهم الأقواس المزهرة والأفاريز المكللة بالورود“

والمدينة كلها محاطة بسور من عهد زنوبيا، مدعم بأبراج مربعة أو دائرية، وهو سور جديد غير السور القديم للمدينة، وهو الذي صد في وجه جيوش الإمبراطور الروماني «أوريان» في أثناء حصارها للملكة زنوبيا وجيشها داخل تدمر.

وتتجلى تقاليد العمارة الشرقية واضحة في العمارة الدينية التدمرية، فإذا أغفلنا التيجان والأعمدة، نجد أن المخطط العام للمعبد التدمري شرقي عريق، والنموذج الأمثل لذلك هو معبد «بل» ليس لأنه أكبر أبدة دينية في تدمر بل في الشرق القديم كله.

صحن المعبد هو باحة مربعة رحيبة، يدخل إليها صعودا بدرج عريض إلى بوابة فخمة لها مداخل ثلاثة، كانت تغلق بأبواب من البرونز المذهب، وعلى طرفي البوابة، برجان مزينان بشراريف مسننة بأسلوب عمراني شرقي قديم، وحول الصحن من جهاته الثلاث أروقة مزدوجة على أعمدة متوجة بتيجان كورنثية من البرونز، وفوقها إفريز منقوش، وفي داخل الهيكل محرابان، شمالي وجنوبي، يضم الأول صور الآلهة التدمرية وسقفه مؤلف من حجر واحد محفور على شكل قبة نقشت عليها الكواكب السبعة، وحولها البروج الاثنا عشر، والمحراب الجنوبي كان يؤوي تمثال الإله «بل» نقشت عليه مجموعة زخرفية غاية في الإعجاز، ووسطها زهرة متفتحة ضخمة ضمن دائرة بإطار هندسي جميل.

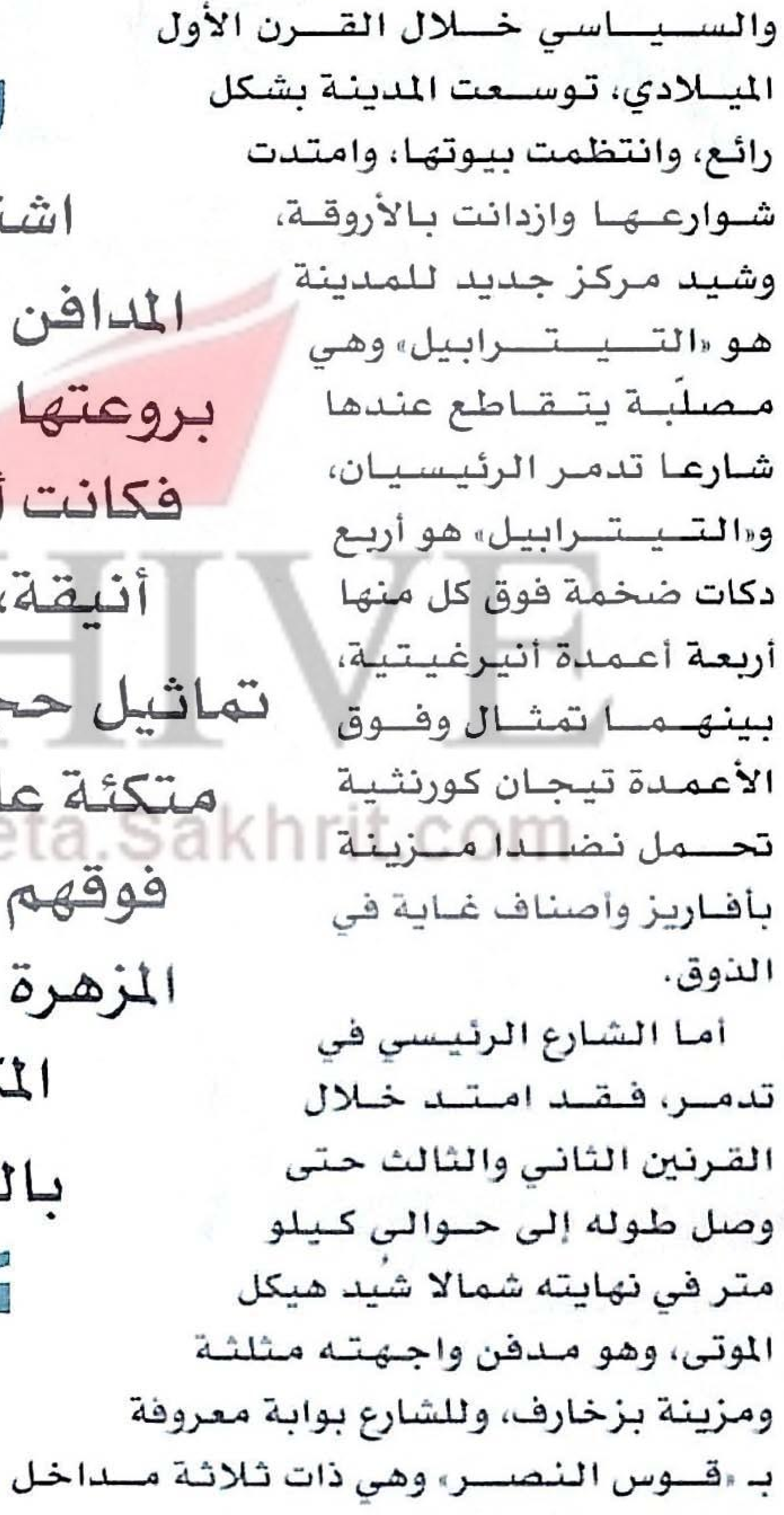
واشتهرت المدافن التدمرية، بروعتها الهندسية وحلولها المعمارية، التي كانت على جانب كبير من الذوق والتوفيق، فالمدفن أشبه بدار أنيقة، سكانها تماثيل حجرية ناصعة، متكئة على الأرائك، فوقها الأقواس المزهرة والأفاريز المكللة بالورود، وأبواب المدافن «البيوت» من الحجر وكل شيء خارج المدفن يوحي بمظهر البيت بيت الأبدية «بت عالما» كما يدعوه التدمريون.

وأول نماذج المدافن التدمرية وأقدمها هو «المدفن البرج» الذي هو بصورة قاطعة من مبتكرات المعماريين التدمريين، وأحسن النماذج الباقية في تدمر عن المدفن البرج هو مدفن «الابل» المؤلف من أربعة طوابق فوق بعضها.

أما النموذج الثاني فهو «المدفن البيت» وهو شديد الشبه بالبيوت التدمرية، فيتكون من طابق واحد، وأوضح نموذج هو مدفن «مارونا» المعروف بقصر الحية، والبعض من هذه النماذج من المدافن يتسع لقرابة ثمانين شخصا، وللمدفن مدخل جميل غني بالنقوش وباب حجري ذو درفتين يقع وراء دهليز ينفتح على باحة حوله مصاطب تتسع كل واحدة لثلاثة قبور فوق بعضها.

والنموذج الثالث هو «المدفن الأرضي» انتشر في القرنين الثاني والثالث الميلاديين من أفضل نماذجه مدفن «الإخوان الثلاثة» ومدفن «يرحاي» وهذا النوع من المدافن يكون محفورا في الطبقة الصخرية بشكل حرف T مقلوب وفيها جناح واحد وأحيانا أكثر ينزل إليها بدرج مستقيم أو منعطف على عمق يبلغ حوالى ستة أمتار.

هذه هي تدمر أكثر حضارات الشرق الأدنى أصالة، المدينة المتفردة التي لم تزل حتى يومنا هذا محط أنظار العالم الأثري والسياحي، ومركز اهتمام المؤرخين والمعماريين والباحثين، إنها تدمر زهرة المواقع الأثرية والتاريخية في سورية ◆



سيدة تدمرية - ١٠٠ م

تمثال نصفي لمؤسس مدفن يرحاي القرن ٢م

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

إلى الشمال الغربي من سورية وفوق هضبة قليلة الارتفاع مطلة على سهل الغاب، تتناثر مدينة أفاميا العابقة برائحة التاريخ وذكريات شعوب كثيرة، وطئت تخوم هذه المنطقة الناضجة بالجمال والاخضرار والنماء والبهاء السندسي، الذي وهبها إياه نهر مشاكس ممعن في المعاندة هو نهر العاصي.

مر فيها الفراعنة والسلوقيون ومن بعدهم الرومان والبيزنطيون وغيرهم من أبناء الشعوب القديمة التي قطنت شرقي المتوسط خلال فترات التاريخ المتعاقبة. وظلت أفاميا واحة ينام فيها التاريخ وتصحو الأسطورة تذكرنا بحكاية الرسام الشرقي القديم المتفرد في فنه الذي رسم لوحة بديعة ثم ترك في صدر اللوحة بابا أبقاه مفتوحا وحين أنهى عمله، وتأمله فراقَ له أن يعبر الباب، ومن ثم أغلقه وراءه وغاب وراء اللوحة الفريدة، لتبقى هي أمانة في عهدة المستقبل.

ترى هل كان (سلوقس نيكاتور)، أحد قواد «الإسكندر المقدوني» يدري أن مدينته السحرية الرائعة هذه ستظل قلادة على صدر الزمان بعد أكثر من ألفي عام، حينما منحها اسم أفاميا تخليداً لعيني زوجته الأميرة الحسناء «أفامي البختيارية» التي تزوجها العام ٣٢٤ قبل الميلاد؟

خالد عواد الأحمد - سورية

في أفاميا الجميلة ينام التاريخ وتصحو الأسطورة

ARCHIVE
http://archivebeta.sakhrit.com

أعمدة محلزنة في أفاميا

تقع أطلال أفاميا على الهضاب الشرقية، التي ترتفع قليلاً عن سهل الغاب وتمتد على مساحة ٢٥٠ هكتارا من الأرض المنبسطة مدعومة من الشمال بجبل «شمبشو» وهو امتداد لجبل الزاوية، وعند حافة الهضبة الشرقية يبرزمنها نتوء صخري يشكل أساس الحصن أو القلعة التي كانت «أكريول» أفاميا، وتحولت من بعد إلى قرية صغيرة تختبئ ضمن أسوارها الإسلامية، وتعرف اليوم بقلعة المضيق، وتبعد عن الأطلال ١كم.

في العهد السلوقي (نهاية القرن الرابع قبل الميلاد) بنيت أفاميا وفق أفضل الشروط المطلوبة في ذلك العهد لبناء المدن، وتمتعت بموقع استراتيجي مهم للجيوش والقوافل معا وكانت تتصل بباقي المدن الكبرى بطرق واسعة مرصوفة لا تزال بقاياها ماثلة حتى الآن.

قصة هذا الموقع من التاريخ بدأت منذ العصر الحجري الأوسط (الباليوليتيكي) حيث عثر خلال الحفريات أعوام (١٣٤٩هـ - ١٩٣٠م) و(١٣٥٧هـ - ١٩٣٨م) على رقيم حثي موجود الآن في متحف حلب الوطني، أعطى صورة سريعة عن تاريخ المدينة القديمة في تلك الفترة وكذلك برهنت الحفريات اللاحقة على وجود معمل كبير لقطع الحجارة على الطرف الغربي للسور، وفي العصر الحجري الحديث (النيوليتيكي) كان «أكريول» المدينة والسفح الشمالي مأهولين بجماعات زراعية بدليل ما عثر عليه من أدوات زراعية عدة، كالمكاشط والأزاميل والمناجل التي أظهرتها الأسبار المتتابعة إلى النور.

وفي العصر البرونزي (الكالكوليتيكي) ومنذ الألف الثالث قبل الميلاد، ظهرت أشكال متوالية من البرونز القديم والمتوسط وقبور غنية، مما أكد أن هذا الموقع بقي مأهولا ومعمورا على مدى هذه العصور جميعا، وقد جاءت الوثائق الفخارية الملونة المكتشفة عام (١٣٩٠هـ - ١٩٧٠م)، وهي شبيهة بالسيراميك لتؤكد اتحاد هذا الموقع بمكان نعيا (نيجا) التي عرفت خلال القرون التالية، ولاسيما من القرن السادس عشر إلى القرن الرابع عشر قبل الميلاد، وكان لها دور في حملات الفراعنة المصريين على سورية الشمالية بخاصة تحوتمس الأول والثاني، وأمينوفيس الثاني، حتى ظهور مرحلة تهديدات الحثيين وهجماتهم المتوالية على المنطقة.

وتحت اسم «فارناكي» أسهم الموقع في مصير الإمبراطورية الفارسية وقبع سكانها في الحصن، الاكريول «خاضعين للامتداد الهليني في وقت مبكر. وبعد معركة (أيسوس) العام ٣٣٣ ق.م التي أسفرت عن انتصار الإسكندر

> "في العصر البرونزي ومنذ الألف الثالث قبل الميلاد، ظهرت أشكال متوالية من البرونز القديم والمتوسط، مما أكد أن هذا الموقع بقي مأهولا ومعمورا على مدى هذه العصور جميعا"

المقدوني، زود الموقع بحامية من الجنود المقدونيين الذين أطلقوا على الموقع اسم «بيلا» تذكارا لمدينتهم في اليونان.

بعد وفاة الإسكندر اقتسم قواده الكبار مملكته الشاسعة، فكانت سورية وآسيا الصغرى والوسطى والعراق وإيران من نصيب «سلوقس نيكاتور» الذي شرع في بناء مملكته وعمرانها، فأنشأ ٥٩ مدينة في رحابها، منها خمس مدن باسم أفاميا على اسم زوجته. وكانت أفاميا العاصي - موضوع حديثنا - أكثرها لمعانا وإشراقا، ومن أكبر مدن المملكة السلوقية، وأعظمها ازدهارا وشهرة وروعة، ولهذا خصها نيكاتور بعناية فائقة، إذ جدد عمرانها في أعوام ٣٠١-٢٩٩ق.م وأحاطها بسور عظيم وجعل منها ثكنة عسكرية مهمة للدولة كلها، فكانت الحصن المنيع والمركز العسكري المهم والقاعدة الرئيسية للعمليات السلوقية في الهجوم والدفاع والانسحاب. وإضافة إلى الدور العسكري كانت أفاميا تعج بالمنشآت العامة من معابد وملاه وقصور كثيرة، وقد خُصصت بحيرة صغيرة عند منتصف الطريق بين التحصينات والنهر وسط الخضرة لمن يقصد النزهة في ضواحي المدينة، وكان إلى جانب البحيرة معبد يكرم فيه أحد آلهة المياه ويتمتع قاصدوه بروعة المناظر الطبيعية وسحرها هناك.

خضعت أفاميا للحكم الروماني العام ٦٤ قبل الميلاد، عندما تمكن القائد الروماني الأكبر (بومباريوس) من أن ينهي حكم السلوقيين باستيلائه على سورية، وتسميتها إقليما رومانيا، فدخل مدينة أفاميا وأمر بهدم قلعتها ولكنه جعل أفاميا قاعدة ولاية سورية الثانية، واسماها «سورية الطيبة» ولذا حافظت أفاميا في العهد الروماني على أهميتها الإدارية والاستراتيجية وكانت موطنا لموجات مختلفة من الشعوب.

ومع بداية العهد البيزنطي نعمت أفاميا مع غيرها من المدن السورية بالسكينة والطمأنينة لمدة تزيد على مئة وأربعين عاما، إلى أن تعرضت لكارثتين أولاهما غارات الفرس العنيفة حينما انطلق كسرى أنوشروان إلى سورية واستولى على أنطاكيا في طريقه إلى أفاميا وسلب كنيستها ونهب دورها ومبانيها. وعاد بألوف الأسرى إلى عاصمته (طيسفون)، ودخل قصره (طاق كسرى) مكللا بالظفر والنشوة معا.

ومن بعده تمكن (كسرى ابرويز الثاني) خلال حملته على أنطاكيا من احتلال أفاميا وتخريبها راسا على عقب وتوالت على مدن بلاد الشام كوارث الزلزال خلال أعوام (٥٢٦- ٥٢٨- ٥٤٣- ٥٥١- ٥٧٧- ٥٨٩- ٥٩٩) وكانت أفاميا من أكثر هذه المدن تقويضا وهدما ودمارا، حيث غدت أطلالا باكية، وبقايا تصفر في ثناياها الريح بعد أن كانت فاتنة الزمان ويتيمة دهرها.

في العهد الإسلامي فتح أفاميا الصحابي البطل أبو عبيدة ابن الجراح العام (١٧ هجري - ٦٣٨م) بعدما فتح شيزر، فتلقاه أهلها بالصلح، فصالحهم على الجزية والخراج كما يقول صاحب (فتوح البلدان) - البلاذري - ولقد وجد المسلمون المدينة خرابا يبابا فاكتفوا بقلعتها.

وفي عهد يزيد بن معاوية الأموي جعلت أفاميا مع قنسرين ومنبج وأنطاكيا جندا، وفصلت عن حمص ومع مطلع العصر العباسي أصبحت من العواصم، ومع مطلع القرن الرابع الهجري (العاشر الميلادي) طفقت تنتقل بين أيدي العباسيين والاخشيديين والحمدانيين.

تضم مدينة أفاميا القديمة كل مرافق الحياة الضرورية للحياة المتطورة في ذلك العصر، كما ضمت المدينة كل المباني الحيوية التي اعتادت

الشارع المستقيم في أفاميا

تاج كونتي في أفاميا

المدن الإغريقية احتواءها مثل المسرح والمعابد والأبنية الرسمية وغيرها وتشكل شبكة الشوارع والفروانية شكلاً يشبه رقعة الشطرنج، والشوارع تنتهي بأبواب المدينة الشمالية. يقسم المدينة شارع رئيسي عريض يمتد من الباب الشمالي للمدينة إلى الجنوب على طول كيلومترين. ويبلغ عرض الشارع حوالى٢٣مترا، ويحيط بجانبي الشارع رواق محمول على أعمدة أغلبها ذات تيجان كورنثية وتختلف الأعمدة بعضها عن بعض من حيث التكوين والزخرفة فبعضها أسطواني أملس والبعض الآخر أسطواني مع بعض النقوش على شكل مسار حلزونية تغطي بدن العمود ويختلف اتجاه دورانها في كل عمود عن العمود المجاور. ومن الثابت - حتى الآن - أن جمال النقوش على هذه الأعمدة لا يدانيه جمال في أي مكان آخر، فالتيجان الكورنثية والقواعد متشابهة في الشكل، أما الزخارف فمختلفة.

يبلغ عرض الرواق في الشارع الرئيسي سبعة أمتار والبعد بين كل عمودين ثلاثة أمتار ويوازي هذا الشارع شارع رئيسي آخر يمتد شمال جنوب وتلتقي الشوارع الرئيسية بشوارع فرعية تتعامد معها بزوايا قائمة.

إن طول الشارع الرئيسي، وعدد الأعمدة المستعملة التي بلغت ١٢٠٠ عمود يجعلان نقطة النظر لا متناهية ويبدو أن المعماريين في أفاميا تغلبوا على هذه المشكلة بوضع نقاط وسطية مؤلفة من مجموعة من الأعمدة المرتفعة على مصطبة تسمى «تيترابيل» تحمل بعض تماثيل القادة والأمراء وبذلك حققوا أهدافا عدة منها تلافي خداع البصر بأن يبدو الشارع ضيقا في نهايته بسبب طول المسافة كما أنهم استخدموا هذه المصاطب (التسترابيل) لتكون بمنزلة نقطة توزيع للشوارع الفرعية المتقاطعة مع الشارع الرئيسي في الوقت نفسه لخلق ساحات واسعة لتلافي الازدحام في نقطة التقاء هذه الشوارع.

وعلى امتداد الشارع الرئيسي كانت هناك ثلاثة ميادين واسعة كبيرة ناجمة عن التقاء الشوارع الثانوية مع الشارع الرئيسي بحيث تتراجع الأعمدة تدريجيا مع الأروقة لتشكل باحة رحبة وكان أعظمها وأوسعها الميدان العام بمداخله الجبارة واتساعه الذي يبلغ قطره ١٥٠م ويقوم في وسطه عمود «تيترابيل» ارتفاعه ١٤مترا.

ويعود تاريخ بناء الشارع الرئيسي بأعمدته على اختلاف زخارفها ورواقيه في القسم الشمالي إلى العامين ١١٦-١١٧ ميلادي في حين أن باقي الأقسام تعود إلى أعوام ١٣٨- ١٦٩م وقد غدا هذا الشارع منذ اكتشافه في العام ١٩٢٣ صورة بارزة عن معمارية أفاميا وهو الذي أعطاها الشهرة العالمية ويوجد نموذج مصغر منه بطول ٣٥ مترا أمام متحف بروكسل شيد في نهاية الثلاثينيات من هذا القرن. وقرب البوابة الشمالية شرقي شارع الأعمدة يرى الزائر أطلال الحمام

"ضمت أفاميا القديمة كل مرافق الحياة الضرورية للحياة المتطورة في ذلك العصر، وضمت المدينة كل المباني الحيوية التي اعتادت المدن الإغريقية عليها مثل المسرح والمعابد"

الروماني الذي يعود بناؤه إلى العام ١١٦-١١٧م. وكُشف عن مدخله الأثري الذي ينفتح في الجدار الشرقي، كما اكتشفت قاعتان كبيرتان يمكن التعرف من مخططهما ومن نظام التسخين فيهما إلى أن هذا الحمام كان يحوي أقساما باردة وأقساما حارة فهناك قسم للتعرق وقسم آخر للمغاطس يحتوي على مغاطس جانبية للتدفئة تمر بها أبخرة الماء وهي مصنوعة من الآجر ولاتزال حنية هذا القسم محفوظة تماما بنوافذها العالية والراغب في استحمام هانئ آنذاك لم يكن يفكر بعبء تصريف المياه فقد عمد معماريو أفاميا إلى حل هذه المشكلة بإحداث شبكة من القساطل والمجاري تحت أرضية الشوارع مباشرة وجعلوا الطرقات ذات انحناء بسيط في الجانبين لتسهيل تصريف مياه الأمطار وعدم تجمعها في منتصف الطرقات.

لا يعرف أفاميا تمام المعرفة من لم يقرأ رواية الكاتب السوري شكيب الجابري (وداعاً يا أفاميا) التي صدرت في دمشق العام ١٩٦٠ بفضل ما فيها من نظرات نافذة في نسيج الشرط الإنساني ومزج رائع بين الإنسان والطبيعة إلى جانب التتبع التاريخي لهذه المدينة والوصف المطول لجمالها التاريخي وتطور العمران فيها على اختلاف العهود من أيام الفراعنة حتى أيام العرب.

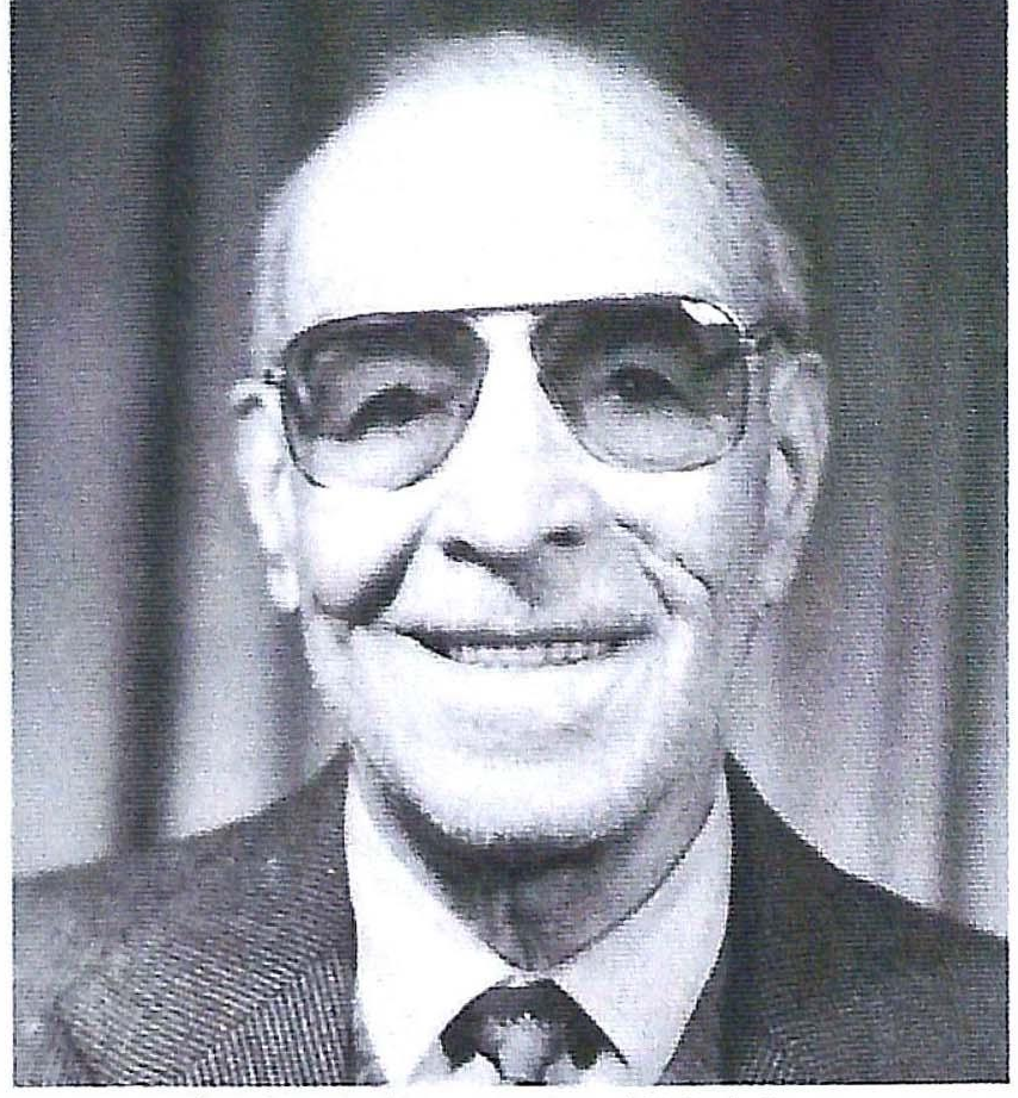
وقبل أن يقول الزائر (وداعاً يا أفاميا) ويتلفت تلفت القلب نحوها تواجهه أطلال المسرح - المدرج على بداية مرتفع صخري مواجه للقلعة - الأكربول يرقى تاريخه إلى الفترة ما بين (١٦١-١٦٨) ويعتبر من أضخم المسارح الرومانية في العالم إن لم يكن أضخمها على الإطلاق وقد أسهم انحدار الأرض نحو وادي الغاب في تأمين الميل اللازم للمدرج - المسرح. وتتجلى أيضا أهمية هذا المسرح باتساع عرض خشبته التي تبلغ ١٤٥مترا ويستمتع المشاهد المتربع على المدرجات العليا لمدرجه بخلفية طبيعية رائعة للمسرحية التي يشاهدها فعلى امتداد نظره يرتمي وادي الغاب، وفوقه قلعة المضيق تربض على مرتفع يطل عليه.

ظل هذا هذا المسرح الكبير محفوظاً حتى القرون الوسطى، لكنه تعرض لكثير من التخريب بسبب قربه من القلعة ونقل الكثير من حجارته إليها بعد زلزال العام (٥٥٢هـ - ١١٧٥م) والي الخان العثماني. لذا ضاعت معالم كثيرة من هذا المسرح العملاق الذي كان يستوعب عشرات الألوف من المتفرجين أيام الأعياد والاحتفالات.

نودع أفاميا عائدين إلى زماننا ومكاننا ومشاغلنا اليومية من دون أن نتمكن من الإفلات من غوايتها وأسرها، وكما فعل الرسام القديم نفتح باباً في اللوحة الفاتنة ونعبره من دون أن نعكر صفو الخطوط والألوان حاملين معنا انفعالاتنا الحميمية وهنيهات الدهشة والانخطاف اللذيذ

جانب آخر من المدينة

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com


صورة نادرة للشيخ صبري مدلل دون طربوش

حين تُذكر الموسيقى، إبداعاً وعطاءً وتاريخاً، تكون حلب رحمها وأمها الحنون، فما من مُبدع فيها إلا وكانت حلب مقصدهُ، أو أرضه التي عاش فيها، بدءا من الفارابي إلى عبدالوهاب، ومنيرة المهدية، وصالح عبدالحي، إنها مدينة العطاء والخلود في كل الفنون.
منذ أسابيع أُصيب الشيخ صبري مدلل بوعكة صحية، وأُدخل على أثرها إلى المستشفى، وأشرف على رعايته الرئيس السوري، وكُرم في حفل حضره كبار المسؤولين في الدولة، والمهتمين بالموسيقى والأدب، ومُنح بيتاً هدية من الرئيس بشار الأسد، لإنجازاته الفنية المتميزة، وتاريخه الإبداعي، وما زال الشيخ صبري طريح الفراش، يُعاني من تراكم السنين على أكتافه محملة بأسفار من الذكريات والعطاءات المملوءة بالفرح، والحزن والكفاح والنجاح، منذ أكثر من خمسين عاماً، وصوته الرخيم ينساب عبر مئذنة جامع بني أمية الكبير في حلب، مؤذنا لصلاتي الفجر والظهر، ومن ثم ينتقل إلى جامع العبَّارة، في وسط المدينة، ليكمل باقي الصلوات، إنه شيخ المنشدين والمطربين العرب وهو من القلة الباقية في حلب، الذي مازال يرتدي «الطربوش» مع بدلة أوروبية أنيقة. في شكله الخارجي يمتزج حسه الداخلي «الأصالة مع المعاصرة»، فنان له خصوصيته المتفردة على مساحة الوطن العربي.

وضاح محيي الدين - سورية

٨٢ عاما من الغناء

صبري مدلل.. شيخ المنشدين والمطربين العرب

بداية الحوار... في منزله في حي الجلوم، أعرق أحياء حلب القديمة، تم اللقاء معه ومع مدير فرقته وابن أخته الفنان محمد حمادية، وهو فنان أصيل مبدع تربى في بوتقة خاله، وشرب من نبع فنه وأصالته، وهو كاتم أسراره، ومدير أعمال فرقته الموسيقية والسؤال الذي يفرض نفسه علينا الآن من هو صبري مدلل؟ وما قصة الفن والطب معه عبر أكثر من نصف قرن من العطاء والإبداع؟

صبري مدلل مواليد مدينة حلب ١٩١٨في حي المشارقة، عملت عائلته في الزراعة والتجارة، تعلم عند الشيخ في الكُتَّاب «وبرع في ترتيل القرآن الكريم، ومن هنا، اكتسب قوة الصوت وجماله وحسن الأداء، كان والده صديقاً لعلاَّمة حلب والشرق «الموسيقي عمر البطش»، سمعه البطش مرة فأعجب بصوته، وقام بتدريسه أصول الغناء، وكان يتقاضى عن كل درس مبلغ خمسين قرشاً، وكان ذلك في عام ١٩٣٠م، وهذا المبلغ كان كفيلاً بإعالة أسرة لمدة ثلاثة أيام، وبعد دروس عدة أعفاه عمر البطش من الأجر، كونه كان تلميذا متفرداً في التلقي والحفظ.

يقول الشيخ صبري: أستاذي عمر البطش هو أهم أعلام الموسيقى العربية في القرن العشرين، وهو ذو موهبة نادرة، وله الفضل في إغناء موهبتي الموسيقية والفنية، وكذلك لكثيرين من مطربي حلب ومصر وتونس، وبقيت علاقتي مستمرة معه حتى افتتاح إذاعة حلب في منتصف القرن الماضي، ويسترسل الشيخ صبري في ذكرياته عن تلك الفترة قائلا: استدعاني عمر البطش مع مجموعة من مطربي حلب وفنانيها آنذاك وعلى رأسهم المرحوم «بكري الكردي»، ودعاني للعمل معه، وبدأ نشاط متميز لإذاعة حلب، وسجلت عدة أغان وحفلات على الهواء مباشرة، ولسوء الحظ لم يسجل منها أي أغنية، شاركت مع بكري الكردي في عدة أغان وأعطاني ألحانا متميزة، وعلى رأسها لحن «ابعت لي جواب» الذي اشتهرت به وبعدي غناه المرحوم «محمد خيري» والفنان المتميز «صباح فخري» وأذكر أنني غنيت «ابعت لي جواب» على الهواء مباشرة من إذاعة حلب، وبعد النجاح أعطاني لحن «ييجي يوم ترجع تاني»، والمرحوم بكري الكردي كان فنانا عبقريا ساهم في صقل معظم مطربي حلب حتى مطلع الستينيات. كما عملت مع الملحن إبراهيم الدرويش بن العلامة الموسيقي «علي الدرويش»، وتمر الأيام، وتصبح إذاعة حلب مهوى أفئدة المطربين السوريين واللبنانيين، وفي عام ١٩٥٤م، تركت الإذاعة لاختلاف مع إدارتها، واتجهت للعمل الحر «بائع مواد غذائية» في حي الجديدة.

لكنني بقيت أعشق الطرب والموسيقى، وبقيت منشدا للمدائح النبوية، وبعد مدة زارني في متجري مطرب ومنشد مبدع للمدائح النبوية، هو المرحوم «فؤاد خانطوماني» وكان من أجود الأصوات التي سمعتها في حياتي، وعرض علي تأسيس فرقة أناشيد دينية لمدح الرسول محمد (صلى الله عليه وسلم)، وكوني كنت أشهر من أنشد هذا الفن الخاص لبلاد الشام عامة وحلب خاصة، كانت نقطة التحول الأولى في حياتي، حيث أسست فرقة الأناشيد الدينية باسم «فرقة المدائح النبوية» وكان ذلك عام ١٩٥٤م.

> ” تعلم في الكُتاب، وبرع في ترتيل القرآن الكريم، ومن هنا اكتسب قوة الصوت وحُسن الأداء، ويرجع الفضل للشيخ عمر البطش في تعليمه أصول الغناء “

هل تذكر أسماء أعضاء هذه الفرقة؟ هكذا سألته وصمت شاردا ثم قال: «فؤاد خانطوماني» «أحمد المدني» «عمر نبهان» وغيرهم ممن نسيت الآن أسماءهم، وجميعهم رحلوا عن الدنيا ولم يبق سوى أنا وصمت الشيخ صبري واغرورقت عيناه بالدموع وصمت.

فتابعت الحوار مع محمد حمادية، أرشيف وذكريات الخال صبري الذي قال الفرقة مارست الغناء الديني والمدائح النبوية، ولم تستعمل أي آلة موسيقية» حيث كان الصوت وحسن الأداء هما معيار النجاح، وكثر الكلام عن تحريم الموسيقى في مدح الرسول صلى الله عليه وسلم، ولكن صبري المجدد والمبدع، أدخل «الدف» لضبط الإيقاع، واستطاع بهذه القفزة النوعية الموسيقية، أن يعيد الحياة لموشحات عدة لم تكن موثقة من حيث أوزانها الموسيقية.

وفي مطلع عام ١٩٦٠م قدم الشيخ صبري أول لحن له مع فرقته تحت عنوان «صلاة الله ذو الكرم علي المختار في القدم» وشكل اللحن حالة جديدة ومنهجية في ألحان المدائح النبوية ببلاد الشام، وتقبل المستمعون هذه الظاهرة الموسيقية بشكل ترحيبي واسع.

وذاع صيت الفرقة في حلب، وراحت الدعوات تنهال علينا لإحياء الاحتفالات الدينية والاجتماعية. وهنا عاد الشيخ صبري مشاركا في الحوار قائلا: كنا نحيي في اليوم حفلتين وثلاث حفلات، وانضم للفرقة فنانون جدد تذكرتهم الآن وهم المرحوم «عبدالرؤوف حلاق» والمرحوم عبدالمهين قباني «أبوالورد» وهو من كبار المطربين المنسيين في حلب. كما انضم إلينا صديقي المنشد والمطرب الشهير حاليا «حسن الحفار»، ومحمد الصابوني «وعمر الصابوني» وغيرهم وحتى عام ١٩٧٣م بقيت الفرقة هي الرائدة والسائدة في مجال الإنشاد الديني، ومورس على الفرقة حصار إعلامي وأغلقت كل أبواب الدعاية

يغني في لوحة «الموال» لسعد يكن

والانتشار الإعلامي. وحاولت تسجيل عدة حفلات وألحان للفرقة ولكن لم أستطع. ربما لتبقى فرق دمشق هي المعروفة بهذا الفن. وعلّق الشيخ صبري ضاحكا، وصبرت كثيراً. وثابرت بالاجتهاد لتحقيق ما أريد، وإلا لماذا أسماني أبي «رحمه الله» صبري.

عام ١٩٧٤، كانت نقطة التحوّل الثانية. في حياتي الفنية، وحياة الفرقة، فبعد ثلاثين عاماً من تأسيسها، انطلقت الفرقة للعالمية وذلك حين زار حلب المستشرق الفرنسي المختص بالموسيقى العربية «كريستيان بوخه» واستمع لصوتي وصوت أعضاء الفرقة، وعرف بأن عمرها ثلاثون عاماً، دُهش وقال: معقول فرقة مستمرة منذ ثلاثة عقود، وما زالت تعطي وبعد عودته لفرنسا، دعانا عام ١٩٧٥م لإقامة حفلة في باريس، ونجحت الحفلة، بشكل باهر، وأقمنا حفلة ثانية، وكانت بداية التعرف على الفرقة عالمياً، وثابرت الفرقة على تماسكها وانطلاقتها حتى عام ١٩٨٢م، واختلفت مالياً مع عضوها، وتلميذي «حسن الحفار» فانفصلت عراها، وشكّل الحفار فرقة خاصة به.

وبعد فترة وجيزة، جاءني ابن أختي الفنان المطرب «محمد حمادية» وأقنعني بالاستمرار، وبقاء الفرقة، وساعدني بقية الأعضاء على الاستمرار. تعرفت على شاب من الناصرة، يعمل في برلين مديرا لمعهد الدراسات الموسيقية المقارنة لدى الشعوب، هو الدكتور حسن حبيب توما»، وهو من خيرة الباحثين في علوم الموسيقى، ودعاني مع الفرقة التي سميناها «فرقة التراث» لإحياء ثلاث حفلات في «هونغ كونغ» وكان الحضور متميزا جدا واستقبلونا بحفاوة، والغريب أن الحضور كانوا صينيين فقط.! حيث كانت فرقة التراث أول فرقة تنشد المدائح النبوية والموشحات يستمع لها الشعب الصيني، ثم كرّر المستشرق «كريستيان بوخة» دعوته لحضور مهرجان الأيام الموسيقية العربية في باريس، وأحيينا ثلاث حفلات وشارك معنا في هذا المهرجان المطرب وديع الصافي، وصباح فخري، والمقرئ الخالد المرحوم عبدالباسط عبدالصمد، وفرقة قطر الوطنية، وكان المهرجان خاصا بالفرق الموسيقية المشرقية العربية حصرا، ثم تحول الشيخ صبري إلى محمد حمادية وقال له تابع، ويضيف الفنان حمادية بعد عودتنا من فرنسا تسلمت إدارة الفرقة وأدخلت عليها بعض الأصوات الشابة، الحلبية المتميزة، أمثال: ربيع الشهير، أحمد مهندس، محمود فارس، علي عنجريني، مصطفى هلال، وأحيت هذه المجموعة أولى حفلاتها في مهرجان بيت الدين بلبنان، وكنت حفلة متميزة، قدمنا كل حالات الفن التراثي لبلاد الشام، من غناء، ورقص سماح، ورقص المولوية الصوفية والرقص الشعبي لمحافظة حلب، ولعب الإعلام اللبناني والعربي، الذي قام بتغطية المهرجان دورا مهما بتعريف الفرقة عربيا، وجاءت بعد ذلك حفلة، في مؤتمر الكسليك الأول للموسيقي العربية، في جونية، ويتابع «محمد حمادية» قائلا إن الزمن من عام ١٩٨٥م حتى ٢٠٠١م أعطى الفرقة دما جديدا من حيث ازدياد عدد أفرادها حتى بلغ (١٢) فنانا دائمين، وربما يصل العدد إلى (٢٥) فناناً في المهرجانات الضخمة، حيث نعتمد على الراقصين وزيادة في عدد العازفين، كما أننا شكلنا تختا شرقيا كاملا، وابتعدنا عن الآلات الكهربائية، أي مازلنا نعتمد على الموسيقى

صبري مدلل وسط فرقته

الشرقية فقط. القانون «العود»، «الناي»، «الرق»، «الدربكة»، «الكمان». وحول سؤالي عن الدول التي زارتها الفرقة منذ تكوينها الجديد عام ١٩٨٥م حتى الآن، يذكر الفنان حمادية بأن الفرقة زارت معظم الدول العربية وأحيت عدة حفلات لبنان، الأردن، مصر، تونس، المغرب، الكويت، قطر، الإمارات العربية المتحدة، أمّا في أوروبا فقد زرنا فرنسا، ألمانيا، سويسر، النمسا، هولندا، بلجيكا، اليونان، بريطانيا.

سألت الشيخ صبري ما مشاريعك الآن؟

أجاب: إنه بلغ الثانية والثمانين من عمره، وهو يود أن يرتاح، والمرض ضيف ثقيل، يعيقه عن السفر، والغناء في الحفلات، والفرقة الآن بيد محمد حمادية، وهو فنان مبدع تربى في مدرستي الغنائية التراثية، وتدخل محمد حمادية قائلاً: إنه يعلن، على صفحات «جريدة الفنون»، وللمرة الأولى، لمحبي ومعجبي فن الشيخ صبري مدلل، أن الفرقة ستستمر، وسيصبح اسمها بدءاً من هذا الحوار، فرقة «صبري مدلل»، بدلاً من اسمها السابق «التراث» وذلك تكريما لفن وإبداع الشيخ صبري.

"تكريما لفنه وإبداعه قرر محمد حمادية قائد فرقة «التراث» تغيير اسمها ليصبح منذ يوم نشر هذا الحوار فرقة «صبري مدلل»"

سألت الشيخ صبري عن بعض المعلومات الخاصة في حياته، والتي لم يذكرها للصحافة فقال لي: سأذكر ما تبقى من الذاكرة... أعيش كما ترى في بيتي بحي الجلوم، وهو حي أخوالي «آل القصاص» وداري كما تشاهد على الطراز الشرقي العربي، فأنا أحب الفسحة والهواء ولا أطيق السكن في البيوت الجاهزة، وكما تعلم، لم أغيّر طبيعة عملي الأساسي، وهو التجارة، وأنا متزوج مرتين، ولي عشرة أولاد ذكورا وإناثا. الوحيد الذي أحبّ الغناء والطرب مثلي هو ابني «فاخر» وله صوت قوي وموهبة موسيقية وهو حاليا عضو في الفرقة، ومن غرائبي أنني لم أتعلم النوتة الموسيقية، ولم أتعلم سوى القليل من القراءة والكتابة، ولكن الله أعطاني موهبة الصوت والحفظ السريع، وهي هوايتي الوحيدة مع الغناء، والصوت الرخيم كالشكل الجميل نعمة من الله لا يجتمعان إلانادرا والله أعطاني هذه الموهبة، ومنذ أكثر من سبعين عاما، مازال صوتي يحظى بالإعجاب، ولذلك لقبت بشيخ المطربين العرب، وأنا لا أملك جهازاً للتسجيل، ولا مكتبة في بيتي، أترنم دائماً، فصوتي يكفيني، أحب سماع محمد خيري وصباح فخري ومحمد عبدالوهاب وفيروز ووديع الصافي ونور الهدى وماري جبران وأستمع لبعض المطربين: كاظم الساهر ونبيل شعيل وعبدالله الرويشد. أملي أن تبقى الموسيقى العربية التراثية دائمة العطاء، وهي خالدة، لا يُخشى عليها من المتغيرات، التي تطرأ عليها بين فترة وأخرى، فهناك ثوابت للموسيقى العربية، تحافظ على نفسها من الضياع. والحمد لله ما زال كثير من هذا الجيل يهتم بها، ويتذوقها، وكيف لا وخلال حفلاتي أرى الشباب أكثر من الكهول.

صوّر فيلم وثائقي عني، أخرجه المخرج السوري المبدع «محمد ملص» عام ١٩٩٧م، لي حالياً ثلاثون تسجيلا، وكتيب صغير عن أناشيد دينية خاصة في مدح الرسول(صلى الله عليه وسلم)، لحنتها عبر (٣٧) لحنا في مدح المصطفى، فأنا صاحب القول الذي يحفظني من عاديات الزمن: «مداح طه لا يُضام».

من هم أصدقاؤك يا شيخ صبري؟

ضحك وأجاب، كل أهل وطني أحبائي... وخلال مرضي شعرت بمحبة الناس لي، وخصوصا الرئيس بشار الأسد - حفظه الله - ... فحلب مدينة العطاء، وكل حلبي هو صديقي.

قلت له: ربما لأنك مطرب له شعبية خاصة وطبيعة عملك تجعلك مع الناس بشكل دائم.

قال: ربما، كانت طبيعة عملي كتاجر، أخالط الناس يوميا، جعلتني أمامهم بهذه العلاقة المتميزة، وحديثك معي كصحافي شيق، دخلت أغوار نفسي، وهذه أول مرة منذ فترة طويلة،أتكلم فيها بهذه الأريحية.

قلت له أنت شاهد العصر على الموسيقى العربية وروادها، خلال أكثر من نصف قرن، وأنك شيخ المطربين، وصاحب أقدم فرقة موسيقية عربية مستمرة حتى الآن، أمدّ الله في عمرك ومنحك الصحة، نظر إليّ والإرهاق باد على وجهه وجسده وقال: لن أستطيع أن أغني بعد الآن وشكرا لجريدة الفنون الكويتية.

محمد حمادية تابع معي الحوار قائلاً: سيبقى صبري مدلل علما موسيقيا متميزا، شهدته الموسيقى العربية عامة والسورية خاصة، خلال القرن الماضي، ولمدة طويلة، والفرقة ستحمل اسمه عربون وفاء ومحبة على إنجازاته الفنية.

صبري مدلل محلقاً بريشة سعد يكن

انتهى الحوار مع صبري مدلل أحد أهم أعلام الموسيقى العربية التراثية، ومع بلوغه الثانية والثمانين، مازال يتمتع بطراوة الحديث، وحب الحياة، والطموح وتتمنى جريدة «الفنون» للشيخ صبري تمام الشفاء، ليظل يمتعنا كما عودنا دوماً بصوته البديع

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الأغنية العربية في أزمة. يتفق على قول هذا معظم علماء الموسيقى ومؤرخيها ونقادها. ولا يخالف هذا القول عادة إلا نوعان من الناس: الموسيقيون المنخرطون في إنتاج موسيقي وغنائي من الصنف الرائج، ودفاعهم عن الاتجاهات الحاضرة في الأغنية العربية إذن مشكوك في موضوعيته، أو منتفعون ثانويون من هذه الاتجاهات، من صحافيين أو إعلاميين أو تجار أشرطة، ولسنا في صدد تحليل موقف الجمهور، فالجمهور ضحية هذه الاتجاهات في الأغنية العربية، ولا يُطلب منه رأي خبير.

د. فيكتور سحاب- لبنان

الجذور التربوية في أزمة الأغنية العربية

إن أزمة الأغنية العربية هي على الخصوص أزمة تربية موسيقية.

فهي ليست أزمة سلم موسيقي، لأن الأغنية العربية بلغت مراتب عالية من الإتقان بالسلم العربي غير المعدل. وفي رأيي أن التجارب الموسيقية الرائدة هي التي تفتح مجالات لأي تعديل في السلم، وليس تعديل السلم هو الذي يفتح المجال للتجارب الموسيقية الرائدة. وإن مسألة قومية الموسيقى تفرض سلوكا شديد الحذر على أي محاولة للمس بالسلم العربي في أي حال.

وهي ليست أزمة آلات موسيقية، فالأغنية العربية بلغت (مرة أخرى) مراتب عالية بما لدينا من آلات، وما استُنسبَ من آلات غربية توافق مزاج الغناء العربي، بل إن كثرة الآلات الوافدة إلينا من موسيقى المرابع الليلية الرخيصة في أوروبا مسؤولة عن جزء لا شك فيه، من فساد الأغنية العربية الرائجة الآن.

وهي ليست أزمة أشكال موسيقية وتلحينية، لأن أشكالنا الموسيقية والتلحينية لم تعاند التطوير في النصف الأول من هذا القرن، حين تيسر للموسيقى العربية عباقرتها الذين أمعنوا تطويراً وتبديلا في الأشكال، أبلغ الأغنية العربية، بل المعزوفة أيضًا، إلى ذرى لم تبلغها من قبل. ولا أرى ما يحول بين موسيقيي الأغنية الرائجة الآن وبين تطويرهم الأشكال الموسيقية العربية، سوى افتقارهم إلى الثقافة الموسيقية التي تؤهلهم لهذه المهمة الخطيرة.

ولا يمكن أن تكون الإيقاعات العربية هي المسؤولة عن حالة الأغنية العربية في الاتجاهات الراهنة، بسبب الحجج الأنفة نفسها. فبهذه الإيقاعات أدركت الأغنية العربية عصرها الذهبي في النصف الأول من القرن العشرين، والأزمة التي نعانيها الآن ليست من فعل مكونات الأغنية العربية، بل من فعل الإنسان الذي يتعاطى الموسيقى والغناء تلحيناً وأداءً.

والإنسان في الموسيقى عنوانان أساسيان: موهبة وعلم. أما الموهبة فهي شأن الله وحده، وأما العلم فهو المجال الذي تقع علينا التبعات به. وهنا تتضح خطورة التربية الموسيقية في إحداث البيئة الموسيقية المطلوبة، أو في إفساد هذه البيئة.

إن التربية الموسيقية في المفهوم الواسع تحدث في ثلاثة مواقع على الخصوص:

١- البيت، ومما يستمع إليه الوالدان من موسيقى، فيُسمعانها للطفل.

٢- وسائل الإعلام، من إذاعة وتلفزيون، تضاف إليهما المقالات النقدية في الصحافة.

٣- المعاهد الموسيقية، أو أي وسائل أخرى لتعليم الموسيقى.

الموسيقار محمد القصبجي يستمع إلى أم كلثوم

عبدالله فضالة

في البيت لا يمكن القول إن الأب العربي المتوسط والأم العربية المتوسطة يعرفان خطورة دورهما، ووسائل ممارسة هذا الدور، أو نوع الموسيقى التي من واجبهما وضعها في التداول في البيت، لا لأسباب ودوافع ترفيهية فقط، بل لدواع تربوية تتعلق قبل كل شيء بتكوين وجدان الأولاد وذوقهم وثقافتهم الموسيقية، وتعزيز انتمائهم القومي لحضارتهم الموسيقية.

في وسائل الإعلام، لا يبدو أن مسؤولي التلفزيونات والإذاعات قد اختيروا على أساس أنهم خبراء في موسيقاهم القومية. ولذا يتلقى الطفل العربي من وسائل الإعلام عموماً سبيكة موسيقية مفسدة، من حيث المستوى، ومن حيث الاتجاه القومي. ولا بد من القول إن ثغرة كبيرة يمكن أن تُسد، إذا اعتنى المسؤولون بالسينما الغنائية العربية، وملأوا من أغنياتها ساعات البث التي تخصص عادة لنتاج موسيقي رديء أو وافد، وإذا توسعت وسائل الإعلام في برامج تذوق الموسيقى العربية الراقية، وشرحها.

> "أزمتنا الموسيقية ليست في السلم الموسيقي غير المعدّل، ولا في عدم قدرة الألحان على مواكبة التحديث، ولا يمكن أن تكون في الإيقاعات العربية، لكنها تكمن في غياب التربية الموسيقية"

أما في المعاهد الموسيقية، فلا نستطيع أن نأمل كثيراً في الخير، إذا كانت البيئة الموسيقية كلها فاسدة. فالمعاهد ليست مجتمعاً معزولا هابطا علينا من الفضاء، خصوصاً إذا قام على إدارتها من يحتقرون موسيقاهم القومية ويتباهون بموسيقى الغرب، فيوسعون الإنفاق فيها، ويبخلون في الإنفاق في موسيقانا القومية.

فيما يلي سأحاول أن أُحصي أهم الأخطاء التربوية التي تجعل الاتجاهات الراهنة في الأغنية العربية على هذا النحو من الرداءة. وفي القول بالأخطاء التربوية، نقصد المواقع التربوية الثلاثة: البيت والإعلام والمعاهد الموسيقية.

في هذه المواقع الثلاثة ثمة أزمة ثقة

أزمة ثقة بالموسيقى العربية، أسبابها: الموقف القومي الضعيف أو الملتبس لدى المواطن العربي نفسه، أو الثقافة التغريبية، أو الجهل ببساطة وعدم المعرفة بالتراث الموسيقي القومي الثري. ويظهر عدم الثقة هذا من خلال سلوك كثير من موسيقيينا ومغنينا الذين لا يرون أنفسهم على رقي وسمو إلا إذا توضعوا بأوضاع موسيقية غربية، مثل التبجح بالغناء أو العزف أو التلحين على الطريقة الغربية. وأما الآباء والأمهات، فإذا خطر ببالهم تعليم أولادهم الموسيقى، فإن طموحهم إلى الرقي لا يحققه إلا تعليم البيانو أو الأورغ أو الغيتار، أو ما شابه. وقد أدى هذا إلى مشاهد مؤسفة رأينا فيها موسيقيين ومغنين عرباً يحتقرون موسيقاهم القومية، ويتبرأون من كل مظاهرها -حتى في الشكل قبل المضمون- دون أن يؤدي هذا بالطبع إلى ارتقائهم إلى أي مرتبة يطمحون إليها، ودون أن يفضي إلى أي فائدة للموسيقى العربية القومية. وكم من موهبة موسيقية ضيعناها ونحن في أشد الحاجة إليها، لأننا دفعنا أولادنا دفعاً إلى الهجرة الفنية، فأخذنا نصدّر عازفي البيانو وغيرهم، غير عابئين بالمصلحة القومية، غير مهتمين إلا بالمصلحة الشخصية، وكأننا لم نسمع بنزيف الأدمغة، وكان هذا النزيف يفرض علينا موقفاً نظرياً فقط، ولا يرتب علينا سلوكا عملياً.

أزمة ثقة بأطفالنا أسبابها: عدم المعرفة بأصول التربية ومبادئها، إضافة إلى عدم وجود المناهج التربوية الموسيقية التي تقطع في مسائل خطيرة مثل هذه: هل نربي أطفالنا على موسيقاهم القومية، أم نكتفي لهم «بموسيقى الأطفال»؟ وهل لموسيقى الأطفال مهمة، وللموسيقى القومية الكلاسيكية مهمة أخرى؟ إلى آخر هذه المسائل الأساسية.

إن للموسيقى المسماة «موسيقى الأطفال» مهمة محصورة ومعينة، ليس هذا مجال عرضها. لكننا نلاحظ في أوروبا والبلدان الراقية على صعيد التربية الموسيقية، أن إنشاء الموسيقيين يبدأ بتربية الأطفال على الموسيقى الكلاسيكية، وهذا ينطبق على إنشاء المؤلفين الموسيقيين والمغنين والعازفين، وكذلك المؤرخين والنقاد والذواقة من سواد الجمهور. وهذا يعني أن الطفل يستطيع أن يتذوق الموسيقى التقليدية الراقية، بل إن حرمانه سماع هذه الموسيقى، لأننا لا نثق بقدرته على إدراكها، يحرمه من مجالات التفتح الموسيقي، ويحرمنا من احتمالات نشوء عباقرة موسيقيين بين أبنائنا. لقد نشأ الشيخ سيد درويش ومحمد عبدالوهاب ومحمد القصبجي ورياض السنباطي وزكريا أحمد على تجويد القرآن وتراث كبير من التواشيح والموشحات والأدوار، وكانوا يغنونها وهم أطفال، فهل كانت النتيجة سيئة؟ إننا بحاجة إلى الثقة بأطفالنا، فلنتركهم يسبحون في أرقى نتاج تراثهم منذ الصغر مثلما يسبح الطفل في الماء بغريزته فور ولادته.

ولكن أزمة الثقة هذه لا تقتصر على تراثنا الموسيقي، أو على أبنائنا وأطفالنا فقط، بل نحن في العموم نفتقر إلى الثقة بمستقبل

موسيقانا القومية. فمن حيث الآلات يشيع اعتقاد أن الآلة الالكترونية أرقى من العود، وأن مستقبل الموسيقى العربية لا بد أن يمر بمعاهد تدريس الكمبيوتر. إن هذا سخف لا يستحق حتى المناقشة. أما الأشكال التراثية فهي الأخرى لا تحظى بثقتنا عمومًا. من قال إن الدور ليس من أشكال الغناء القابلة للتطوير والعصرنة واقتحام آفاق الغد؟ إن من يزعمون باسم المستقبل، أن الموال والقصيدة والدور تنتمي إلى الماضي، ويقترحون اعتماد السيمفونية أو الأوبرا بدلا منها، لا يلاحظون أن السيمفونية والأوبرا لا ينتميان إلى زمان آخر فقط، بل إلى مكان آخر أيضًا. ولا بد للتطور إذا كان حقيقيًا من أن يكون تطويرًا من الداخل للأنماط والوسائل والأساليب القومية. وهذا لا ينطبق على الآلات والأشكال فقط، بل على أساليب الغناء وخصائص الصوت العربي والغناء القومي ذي الملامح الخاصة.

إن احتمالات تطوير العزف العربي على الآلات العربية لم تُستنفد، والمربون الموسيقيون يعلمون خير العلم حاجتنا الماسة إلى مناهج للعزف على الآلات العربية. فلنتصور النتيجة، لو انكب علماؤنا على وضع هذه المناهج في السنوات المقبلة. ولنتخيل ما يمكن أن يحدثه جهد خاص لرصد تطور شكل الأغنية العربية، في تعميق الفكر التأليفي لدى تلاميذنا وأبنائنا.

فلنثق بمستقبل موسيقانا العربية واحتمالات تقدمها ولنعمل على هذا الأساس. ولننزع من مخيلتنا مجموعة من الأوهام التي أحبطتنا وتوهتنا زمنًا طويلا:

١- فالثقافة الموسيقية ليست وقفًا على حضارة موسيقية دون أخرى. ومعرفة أدوار محمد عثمان وداود حسني وزكريا أحمد ثقافة موسيقية أيضًا. بل إنها ثقافة موسيقية أشد فائدة للطفل العربي من معرفته سيمفونيات بيتهوفن، إذا ظل في ذهننا أننا في صدد محاولة تطوير الموسيقى العربية وخدمتها.

٢- والثقافة الموسيقية ليست فقط دروسًا في مدرسة أو معهد موسيقي، بل إن الأساس في الثقافة، هو الاستماع في البيت، منذ الأشهر بل الأيام الأولى من رحلة الحياة، إلى أرقى ضروب الفن الكلاسيكي العربي الموسيقي. فهذا الاستماع المبكر هو الذي يشكل وجدان الطفل الموسيقي وشخصيته الثقافية والموسيقية، واحتمالات نبوغه في المستقبل.

٣- إن فرح الوالدين بطفلهما حين يستجيب للإيقاع أو الموسيقى، يجب أن يقترن على الفور بالحس بالمسؤولية، ليسارع الوالدان إلى اختيار أفضل النتاج الموسيقي العربي، وتداوله سماعًا وإسماعًا في البيت، من أجل إنشاء أرقى مستويات البيئة السمعية، نحيط بها هذا الطفل المستجيب، حتى لا نفسد انطلاقته. ومن ذلك النتاج تسجيلات كبار المقرئين، مثل الشيخ مصطفى إسماعيل مثلا.

٤- المكتبة الموسيقية في البيت قد تكون، بل هي في الأرجح، أشد تأثيرًا في التربية الموسيقية من المعاهد الموسيقية، التي لا تتدخل في تكوين الطفل، إلا بعد أن يكون قد صَلُب عوده في ممارسة الاستماع والتذوق والتثقف الموسيقي. ولذا فإن الإقبال على تجهيز البيت بالمكتبة الموسيقية جزء أساسي في إنشاء البيئة التربوية الموسيقية السليمة. ولا بد من بذل جهد يشترك فيه الخبراء وشركات إنتاج الكاسيت والأسطوانة، لتوجيه الآباء والأمهات في مجال تكوين المكتبات الخاصة في المنازل، باختيار أرقى النتاج الموسيقي العربي القديم على الخصوص. وإنتاجه في مجموعات مختارة تسوّق لهذا الغرض.

حضور الموسيقى الغربية لدى الأطفال

٥- تختار شركات التلفزيون والإذاعات والصحف مسؤولي برامجها الاقتصادية والسياسية والثقافية والصحية، وما إليها، من بين الخبراء. أما المسؤولون عن البرامج الموسيقية وما يذاع ويكتب في الموسيقى، فلا يبدو أن الخبرة كانت من دوافع اختيارهم. ولذا تتسم الوجبات الموسيقية التي يتلقاها الطفل العربي من وسائل الإعلام بالرداءة عمومًا. وهذا أمر لا بد من معالجته باعتماد الاختصاص والخبرة، وممارسة المؤسسات غير التجارية (وزارات الثقافة والإعلام والمعاهد...) سلطة في هذه المرافق الخطيرة التي لا نصنفها تربوية على الرغم من أثرها التربوي الحاسم.

> "الثقافة الموسيقية ليست وقفًا على حضارة دون أخرى، وليست درسًا في مدرسة، لكن الأساس فيها هو الاستماع المبكر إلى موسيقى تُشكل وتبني وجدان الطفل"

٦- إلغاء مفهوم الموسيقى المسماة عالمية. فالعرب جزء من العالم أيضًا، كذلك الهنود واليابانيون وسكان تشيلي. والسيمفونية الألمانية موسيقى قومية، والأوبرا الإيطالية موسيقى قومية، وهي ليست عالمية. والانتشار الواسع لا يجعل هذه الحضارات الموسيقية معدومة الشخصية القومية. وفوق هذا لا بد من أن يكون تطوير موسيقانا القومية وخدمتها على خصائصها وشخصيتها، متقدمًا في سلم أولوياتنا على هموم الانتشار في العالم، خصوصًا إذا تهيأ لنا أن شرط الانتشار المزعوم هو نزع الملامح القومية عن موسيقانا. لقد انتشرت موسيقى رافي شنكار في الولايات المتحدة مثلما هي، أي بطابعها الهندي الخالص. بل لأنها حافظت على طابعها الخاص.

ولا بد إذن من الخروج من موقع عقدة النقص، من غير تبجح، ومن غير الجموح إلى الانغلاق والتلذذ بالجهل. فلكل قوم موسيقاهم، وكرتنا الأرضية بألوانها المختلفة، أجمل من أي كرة أرضية ذات لون واحد. مهما كان هذا اللون جميلا وعظيمًا.

فإذا غيرنا تربيتنا الموسيقية في المواقع الثلاثة: البيت، والإعلام، والمعاهد، على الأسس التي سلفت، فقد يحق لنا أن نأمل الخروج من الاتجاهات الخاصة في الأغنية العربية، بإنشاء بيئة موسيقية راقية خلاقة واثقة من نفسها ومن مستقبلها، تضم الموسيقي والمغني والعازف والناقد والعالم والمؤرخ والمتذوق الذي يبدأ الاعتناء به منذ أيامه الأولى.

فلنقم بواجبنا هذا ولنترك بعدئذ للأجيال المقبلة أن تختار بنفسها الطريق الذي يشقه إبداعها ومبدعوها.

في هذا الإطار يمكنني أن أقدم مقترحات عدة، أرى أنه يمكنها أن تساعد في حل الأزمة وهي:

١- إنشاء متحف أصوات في مكتبة الإسكندرية لحفظ تراث الموسيقى العربية في كل وجوهه، وتصنيفه وتبويبه.

٢- إنشاء أمانة عامة دائمة لمؤتمر الموسيقى العربية، في دار الأوبرا في القاهرة.

٣- تناط بالأمانة العامة مهام الرقابة والدراسة والتوجيه في شؤون التربية الموسيقية في الوطن العربي.

٤- من هذه المهام البحث في وسائل تشجيع البيت العربي على اقتناء مكتبة موسيقية ذات سمة تراثية تربوية راقية وعربية.

٥- ومن هذه المهام تنسيق العمل بين متحف الأصوات ووسائل الإعلام العربية، خصوصًا من أجل استنباط المادة الموسيقية المصورة من الأفلام الغنائية العربية لنشرها عبر التلفزيونات.

٦- ومن هذه المهام بحث الوسائل الأخرى لتشجيع الإنتاج السمعي البصري الذي يروج للموسيقى العربية الراقية.

٧- وضع ملامح سياسية لحث وزارات الثقافة العربية على العمل لضمان تعيين مسؤولين موسيقيين ملمين بالتراث الموسيقي العربي في وسائل الإعلام المؤثرة.

٨- إصدار مجلة موسيقية عربية تسمى: «ديوان الموسيقى العربية»، وتتولى نشر النوتة والتحليلات والدراسات التاريخية عن النتاج التراثي الموسيقي العربي.

٩- إنتاج برامج تلفزيونية وإذاعية تؤرخ لأعظم النتاج العربي الموسيقي، وتحفز على تذوقه وجمعه وحفظه وتداوله في البيوت والمؤسسات التربوية ◆

الموسيقار محمد عبد الوهاب

فيروز

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

استطاعت الجمعية القطرية للتصوير الضوئي (بالدوحة - قطر) أن تفتح نافذة على الماضي، كي ننظر في بؤرة عدسة الحاضر لنشاهد معالم الماضي عبر رحلة اختزلت الزمان والمكان واستدعت أمام أعيننا صوراً من الماضي البعيد. فحركت حياتنا الثقافية لمدة شهر كامل هي فترة المعرض الذي أقيم في الفترة من ١٠ أبريل إلى ١٣ مايو الماضي، عندما نظمت للمرة الأولى في المنطقة معرضها الأول عن تطور صناعة الكاميرات، الذي جسدته المجموعة التي يمتلكها الشيخ حسن بن محمد بن علي آل ثاني (ويصدق أن نشبهه بمؤسسة ثقافية خاصة ذات نفع عام) وتشكل هذه المجموعة في مجملها متحفا نادرا عن تطور صناعة هذا الاختراع السحري - الكاميرا.

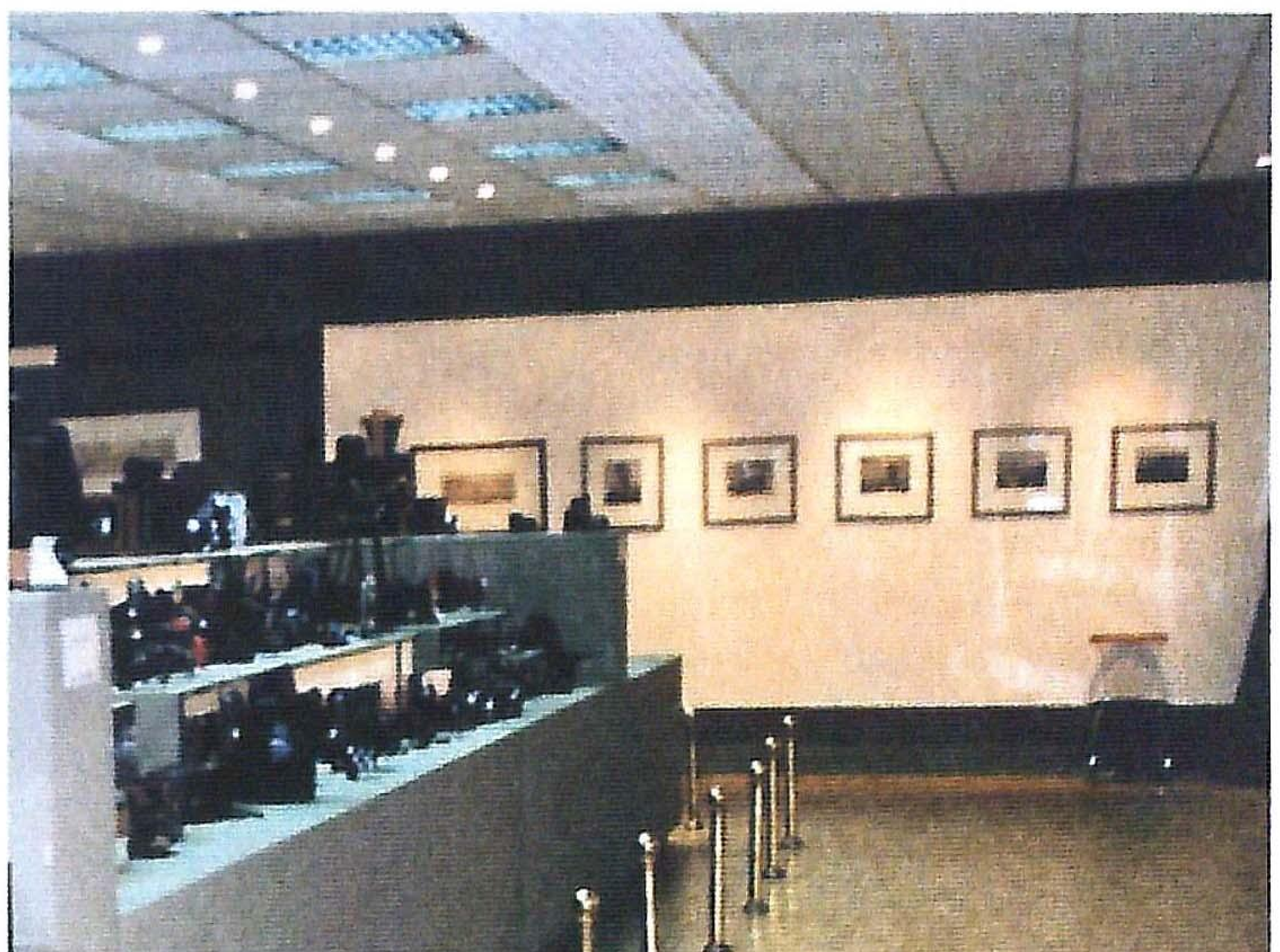
محمد همام فكري - قطر

الدوحة شهدت معرضا فريدا:

صناعة الكاميرا في ١٥٠ عاما

كاميرا من أوائل القرن ١٩

يأتي هذا المعرض في الوقت الذي يشهد فيه العالم تطورات وقفزات رائعة في مجال تكنولوجيا صناعة الكاميرات، فقد فاجأتنا الكاميرات الرقمية ونحن نستهل القرن الواحد والعشرين، لتدخل في مجالات الحياة كافة معتمدة على تقنيات الكمبيوتر الذي ساعد في أن تكون القاسم المشترك لحركة التوثيق الفوتوغرافي، والتي أمست أشبه بالذاكرة المرئية للبشرية، فلم تعد الكاميرا وسيلة ترفيهية أو تسجيلية فحسب، بعد أن اعتمدت عليها أخيرا وسائل الإعلام المرئية لتكون بمنزلة العين على الحدث، وغدا العالم بأكمله يتابع الأحداث في قاراته الست من خلال عدسات الكاميرات التي جعلتنا نعيش بالقرب من الحدث، كما يراقب العلماء بمختلف تخصصاتهم تغييرات الحياة في المجالات والأحوال كافة وهم ينظرون عبر بؤرة العدسات يسجلون الفمتوثانية، يبحثون عن الحقيقة من النواة في الخلية إلى النجوم في المجرة. وهذه المجموعة من الكاميرات والتي جُمعت عبر سنوات عدة، تعكس في مجملها نماذج متنوعة لتاريخ تطور صناعة كاميرات التصوير الضوئي، على امتداد قرن من الزمان منذ الربع الثاني من القرن التاسع عشر، أي في فجر ابتكارها عندما كانت وسيلة ترفيهية مدهشة، إلى أواسط القرن الماضي، بعد أن سجلت بتقنياتها المختلفة أحداث أكثر من مائة وستين عاماً من تاريخ البشرية في صراعها مع الإبداع والتطور المستمر تارة ومع نفسها في معظم الأحيان تارة أخرى، وكانت الكاميرا حاضرة في معظم الأحداث تذهب إليها لتكون في معترك الحدث لتسجله وتوثقه ليكون دليلاً على إنجازات البشرية وتناقضاتها.



نماذج من الصور لبعض مشاهير المصورين

وعرفت البشرية أنواعا وطرزا مختلفة من الكاميرات التي جسدها هذا المعرض، وهي تنتظم وفقا لسياق تاريخي يصاحبنا زمنيا في سيناريو بديع لمشهد يندر أن نشاهد مثله، لنقرأ عبارات موجزة إلى جوار كل كاميرا تقول:

كاميرا ديجيروتايب (كويسلين) خشبية، العدسة ذات محور نحاسي، تاريخ الصنع عام ١٨٤٣ فرنسا وتلك كاميرا ديجيروتايب (صندوق سلايدينو) من دون غالق يستخدم عوضا عن ذلك غطاء العدسة للتعريض، تاريخ الصنع عام ١٨٤٥ فرنسا. كاميرا خشبية ذات لوح رطب (مبتل) مع عدسة هيرماجير تضبيط محوري للعدسة، تاريخ الصنع عام ١٨٦٥ فرنسا، والكاميرا ذات الأبعاد الثلاثية (ستريو) تضبيط محوري للعدستين، تاريخ الصنع عام ١٨٦٨ فرنسا كاميرا لوفيرن - خشبية قابلة للطي. ومن فرنسا ننتقل إلى إنجلترا التي ترجع لها مجموعة من الكاميرات تعكس في حوار تكنولوجي قدرا من التشابه في الصناعة نلاحظه في: كاميرا ميايجر ذات الصندوق الخشبي، عدسة من دون غالق، كاميرا لانكاستر مزودة ببوصلة للقاعدة، كاميرا هولبورن وهي أحادية العدسة العاكسة وتستخدم في التصوير السري، كاميرا ساندرسون ذات غالق، كاميرا ارتشر مع عدسة وغالق ماركة رولربرنت وغيرها.

ومن ألمانيا نشاهد نماذج نادرة لكاميرات ماركة أجفا وزايوز ايكون وايكزاكتيا وغيرها، وكذلك العديد من موديلات كاميرا زينيت الروسية التي شاع استخدامها في منتصف القرن الماضي، وهي الحال بالنسبة لكاميرا فيرنيا الإيطالية، كما تشكل مجموعة كاميرات هوجتون وكوداك الأمريكية قفزات نوعية في صناعة الكاميرات في العالم الجديد، لتأتي الكاميرات اليابانية بطرزها المختلفة مستفيدة من الموديلات كافة لتقدم للبشرية الكاميرات الأكثر شيوعا، ولا شك في أن البدايات التي تعكسها هنا الكاميرات طراز نيكون ونيكورمات وبنتاكس وياشيكا وكانون وغيرها التي يرجع تاريخ صناعتها إلى النصف الثاني من القرن الماضي، كانت تبشر بصناعة جديدة اقتحمتها اليابان لتنافس فيها في القرن الواحد والعشرين.

> "الاستشراق الفوتوغرافي قام به المصورون الذين توافدوا على المنطقة العربية، يحملون كاميراتهم لينقلوا إلى أوروبا مناظر جديدة عن الشرق"

وعلى هامش معرض الكاميرات عُرضت نماذج من بواكير الصور التي التقطها بعض مشاهير المصورين في المنطقة العربية في كل من (عدن ومكة والعراق وسورية ولبنان ومصر والجزائر والأردن) وهي مختارات من مجموعة يمتلكها بدر الحاج وهو من مقتني الصور القديمة عن المنطقة العربية، وفي قراءة سريعة لهذه المجموعة، ندرك إلى أي حد أخذنا هذا المعرض في رحلة شيقة مع الماضي.

اجتذب الشرق الأوسط المصورين الذين توافدوا على المنطقة العربية بدءاً من النصف الثاني للقرن التاسع عشر، يحملون كاميراتهم، يتجولون في القرى الصغيرة والأحياء القديمة والأسواق والآثار القديمة، ويدخلون قصور الأمراء وأروقة الكنائس والمساجد والقلاع، لينقلوا إلى أوروبا مناظر جديدة عن الشرق، ويؤسسوا بذلك نوعا جديدا من الاستشراق الذي يمكن أن نطلق عليه الاستشراق الفوتوغرافي، وهو ما ساهم بدوره في نقل صورة عن الشرق قربت خيال أوروبا من الواقع الذي سجلته الكاميرات السائحة لهؤلاء الرواد، الذين كان ينظر إليهم في بعض الأحيان كرواد مغامرين يواجهون الأخطار المختلفة ليكشفوا عن حقائق ومشاهد وأمكنة لا تخلو من الجاذبية والدهشة، فحفظوا لنا تراثا معماريا واجتماعيا أمسى في حكم الماضي. فمنذ عام ١٨٦٠، عرفت الميادين الرئيسية للمدن الكبرى في الشرق الأوسط استوديوهاتهم التي تبوأت مكانها في قلب هذه المدن، وبرز من بينهم أشهر المصورين أمثال فليكس بونفيس في بيروت عام ١٨٦٧ وباسكال سباح، (إسطنبول) عام ١٨٦٨، وبياتو،

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

وبيتر بيرغايم وفرنسيس فريث وفرانس مايسون غور وهمرشميدت فضلا عما التقطه الرحالة الأوروبيون أمثال المستشرق الهولندي: سنوك هورغروني الذي تسمى بالحاج عبدالغفار الذي عرض له الألبوم المتضمن في كتابه «رحلة إلى مكة»، وهو يحتوي على مجموعة قيمة من الصور التي التقطها سنوك لمكة المكرمة وشريف مكة وخادم الكعبة والعديد من الحجاج عام ١٨٨٥ وكذلك ألبوم صور لورانس العرب حيث يظهر لورانس في بعض الصور وهو يرتدي ملابس أوروبية، على نقيض ما هو معروف عنه في الظهور في المنطقة العربية وبين العرب وهو يرتدي الزي العربي مع الأمير عبدالله بن الحسين في احتفالات تأسيس إمارة شرق الأردن عام ١٩٢١ وتحمل الصور ختم «المستعمرة الأمريكية القدس». وكذلك أعمال الرحالة أمثال: شكسبير وجرترود بيل وبرترام توماس وليتشمان وفيلبي وتيسيجر وفريا ستارك وغيرهم ومنذ تلك الفترة بدأ عدد المصورين يزداد أمام رغبات المشاهد الغربي، وتنافسوا على أساس مقدرة كل مصور على اختيار الموضوع المصوّر وطريقة إبرازه للخصائص المميزة للموضوع فضلا عن أسلوب معالجته تقنيا.

وعلى امتداد المنطقة العربية من القاهرة إلى القسطنطينية مرورا بالقدس، اهتم المصورون بإبراز جوانب لحضارة الشرق المتمثلة في الآثار المصرية القديمة أو الأماكن الدينية المسيحية في كل من مصر ولبنان والقدس، لتقديمها في صور تذكارية، وبعد فتح قناة السويس عام ١٨٦٩ للملاحة، عرفت المنطقة الرحلات المنتظمة التي جاءت بوفود من السائحين والزائرين الأوروبيين، الذين كانوا يرغبون في أخذ صور تذكارية للأمكنة التي يرتادونها، ليصطحبوها معهم في رحلة العودة حيث يجترون

”

تجول المصور الألماني وليم همرشميدت في فلسطين وسورية ولبنان فصور الشوارع والآثار والأهرامات والمساجد، ودفع حياته ثمناً لصورة، عندما كان يصور احتفال المحمل المصري

“

جوانب من رحلتهم التاريخية مع ذويهم، ومع مرور الوقت، انتشرت استوديوهات المصورين الغربيين في تركيا ولبنان ومصر بشكل كثيف. وتناول المصورون مواضيع جديدة مستوحاة مباشرة من المجتمع الشرقي الحاضر وليس من تاريخه فقط. وحاول بعضهم العمل على العنصر الجمالي في الصورة ضمن الضوابط التي فرضها النجاح التجاري فنيا وتقنيا، فتفننوا في نقل الواقع وفقا لرؤية خاصة لا تزال تشكل بعدا نظريا معتبرا في مجال التصوير.

لقد عرف الشرق - وعلى وجه الخصوص المنطقة العربية - مصورين محترفين أمثال: بياتو Beato وهو مصور إيطالي الأصل، اشتهر نتيجة للصور التي التقطها في حرب القرم، وقد بهره الشرق فتجول في كل من تركيا، فلسطين، مصر، واليونان. ولقد التقط صوره في المنطقة العربية بدءاً من عام ١٨٥٧، ومن نماذج صوره نشاهد في هذه المجموعة منظرا عاما لمدينة أسوان عام ١٨٨٠، كما تجول في الهند والصين، وانتقل إلى اليابان وأخذ لقطات تاريخية لاتزال مدهشة، والمعروف أنه كان يوقع على صوره «روبرتسون وبياتو».

وفي عام ١٨٦٠ وصل إلى بيروت المصور الفرنسي بونفيس Bonfils يحمل كاميرته مرافقا للقوات الفرنسية في أعقاب الحرب الأهلية بين الدروز والموارنة، واستطاع أن يفتتح استوديو باسم بونفيس كان الأكثر شهرة في المنطقة. فقد استطاع هذا المصور، بمساعدة زوجته ليدي كابانيس وابنه أدريان، تصوير مناطق مهمة وكثيرة في الشرق الأوسط، وكان يحرص على عرض هذه الصور على «الشركة الفرنسية للتصوير» التي ما لبثت أن منحته وساما لدقة عمله الجمالي وتنوع موضوعاته. وتُحصى الصور التي أنتجها بونفيس بخمسة عشر ألف صورة، وبفضل سياسة نشيطة في التوزيع عُرفت صوره في العالم أجمع عن طريق وكلاء موزعين في الغرب والشرق معا، ولقد تجول حاملا كاميرته مسجلا بعض المناظر المهمة في كل من لبنان، سورية، الأردن، فلسطين، مصر، تركيا، قبرص واليونان ليخلف لنا تراثاً من الصور التي التقطها ما بين العامين ١٨٦٠ و١٩٠٥، حيث باع الاستديو إلى المصور الأرمني في بيروت، إبراهام غيراغوسيان عام ١٩٠٧.

ومن نماذج الصور التي نطالعها في هذا المعرض عن الشرق وهي نسخ من المجموعة التي يمتلك بعضها بدر الحاج، وهذه المجموعة تحمل توقيع مؤسسة بونفيس: «منظر عام لدمشق ١٨٧٠، القدس ١٨٨٠ قروية لبنانية حوالى ١٨٨٠، فتاة من بيت لحم حوالى ١٨٨٠، فلسطينيات من القدس ١٨٨٠، باعة خضار في القدس ١٨٨٠، منظر عام للمسجد الأقصى، بدوي من تدمر ١٨٨٠، أروقة المسجد الأموي في دمشق ١٨٨٠، قلعة طرابلس ١٨٨٠، القدس - مؤسسة بونفيس ١٨٨٠، فندق جراند

تنوع واختلاف الكاميرات هو سر تميز المعرض

نيو أوتيل، القدس حوالى ١٨٨٠، بدو من فلسطين في القدس، فرقة موسيقية في دمشق حوالى ١٨٨٥، كاتب عرضحال حوالى ١٨٨٠، جرش القمح في القدس حوالى ١٨٨٠، مسجد عمر في القدس حوالى ١٨٨٥، سوق الغورية في القاهرة حوالى ١٨٨٥، مئذنة المسجد الأموي، دمشق حوالى ١٨٨٥، فلاح من القاهرة مع حماره ١٨٨٥، أعمدة مسجد ابن طولون - القاهرة ١٨٨٥» ويظهر ذلك التنوع في المناظر التي كانت مؤسسة بونفيس تسجلها بالكاميرا إلى أي قدر كان بونفيس يحرص على اختيار الموضوع وتنوعه.

أما المصور جون باسكال صباح (سباح) john pascal sebah والذي يعتقد أنه تركي الأصل، فقد افتتح استديو للتصوير في إسطنبول سنة ١٩٨٦٨ سمّاه «الشرق» وصوره كان يطلق عليها «الشرقية» مما جلب له شهرة واسعة والكثير من الأوسمة. والمعروف أنه كان يعمل بالتعاون مع مصور آخر يدعى (جواليه) joallier كما يظهر من الصور الموقعة من قبله ومن شريكه، وهذا النجاح دفعه إلى افتتاح استوديو آخر في القاهرة وكان ذلك عام ١٨٧٣.

واجمالا فإنه التقط صورا في مصر وفلسطين وسورية وله في هذه المجموعة صورة بعنوان: دمشقيان ١٨٧٣، وصورة بعنوان ميناء أسوان، ومبان تقليدية في القاهرة وقلعة محمد علي باشا، وقبر الإمام الشافعي وجميعها التقطت حوالى عام ١٨٧٥. والجدير ذكره أنه كان يكتب خلف صوره العبارة التالية: «برسم الضياء العجيب فالحبيب منه لا يغيب».

أما المصور الألماني وليم همرشميدت william hammersshmidt، فله مكانة بارزة وسط هذه الكوكبة من المصورين الرواد، فقد نشط في القاهرة منذ مطلع الستينيات من القرن قبل الماضي، كما تجول في كل من فلسطين وسورية ولبنان، فصوّر الشوارع والآثار والأهرامات والمساجد، وترك مجموعة من الصور تمثل أشخاصاً ومهناً كانت تمارس في شوارع القاهرة. ولقد دفع هذا المصور حياته ثمنا لصورة عندما كان يصور احتفال المحمل المصري، ولا ندري السبب في مصرعه وربما يكون بسبب تعصب ديني، ومن الأعمال التي عرضت له في هذا المعرض عمل بعنوان: داخل بيت في دمشق وآخر لمسجد السلطان حسن بالقاهرة وكلاهما عام ١٨٦٠.

ولا شك في أن هناك العديد من المصورين الذين صوروا الشرق في فترة مبكرة، أمثال المصور البريطاني فرنسيس فريث Francis Frith الذي يحتل مكانة مميزة في الذاكرة الفوتوغرافية عن الشرق، فقد تجول في كل من مصر وفلسطين وتركيا واليونان ثلاث مرات في السنوات ١٨٥٦ و١٨٥٧ و١٨٥٩، والتقط صوراً في غاية الجودة ونشرها في مجلدات خاصة مع شروح لتفاصيل رحلته. المجلدات المنشورة تشمل مصر، وفلسطين، وشبه جزيرة سيناء، بالإضافة إلى أعمال له في إسطنبول واليونان. أما فرانك مايسون جود Frank Mason Good فهو مصور بريطاني محترف أيضا يُعتقد بأنه عمل مساعدا لفرنسيس فريث ثم استقل عنه ليتجول في مصر وفلسطين سنة ١٨٦٠ ونشر مجموعة من الصور عن الآثار والملابس والمناظر الطبيعية.

بعد هذه القراءة السريعة لهذه اللحظة الزمنية، التي قصدت من خلالها أن أنقل جو وروح هذا المعرض بما في ذلك الخلفية التاريخية والثقافية للمعروضات القيمة، ليكتمل المشهد التاريخي لهذه المجموعة وما يساندها من نماذج الصور ومستلزمات التصوير بشكل عام فإنني لا أشك في أنه سوف يعمق جوانب المعرفة المتعلقة بهذه التقنية المثيرة للذكريات والخيال والجمال لدينا جميعا هواة ومحترفين ومثقفين ◆

جانب من كاميرات المعرض

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

وفدت الموسيقى الأندلسية إلى أقطار المغرب العربي، مع هجرات الموريسكيين أثر انهيار الإمارات الإسلامية الأندلسية تباعا: قرطبة (١٢٣٦م)، بلنسية (١٢٣٨م)، إشبيلية (١٢٤٨م) انتهاء بسقوط غرناطة في القرن الخامس عشر، وبالتحديد في سنة ١٤٩٢م، وقيام محاكم التفتيش برعاية الكنيسة، و بدعم من الدولة في شخص ملك إسبانيا فيليب الثالث. وشملت حركة الهجرات الموريسكية مختلف بلدان الغرب الإسلامي. فقد هاجر أهل الأندلس إلى تونس وليبيا، وهاجر أهل غرناطة إلى الجزائر والمغرب، واستقر مقام أهل بلنسية في المغرب. وقد ساهمت هذه الهجرات المتنوعة في وسم الموسيقى الأندلسية في كل قطر من الأقطار المغاربية بميسم خاص، يقوم على تشكيلات موسيقية ومقامات نغمية ووحدات عزفية تختلف من هذا القطر إلى ذاك، فانتشر فن «المالوف» في تونس وليبيا و«الطرب الغرناطي» في الجزائر و«الموسيقى الأندلسية» في المغرب.

عبدالحق لبيض - المغرب

الموسيقى الأندلسية..

ارتبطت بجذورها وحافظت على أصولها وكيانها

استطاعت الموسيقى الأندلسية في المغرب أن تحافظ على كيانها الأصيل وأن تظل مرتبطة بجذورها وأصولها وقواعدها التي قامت عليها في موطن نشأتها، وهو ما لم تتمكن هذه الموسيقى بنوعيها الآخرين المالوف والغرناطي، من تحقيقه، إذ تعرضت لكثير من التأثير والتحريف ساهمت فيه عوامل سوسيو ثقافية وتاريخية وسياسية عرفتها كل من تونس وليبيا والجزائر عبر العصور الماضية.

ويمكننا أن نوجز أسباب محافظة المدرسة الموسيقية الأندلسية في المغرب على أصول الموسيقى الأندلسية في عاملين أساسيين: يتمثل العامل الأول في طبيعة الشخصية المغربية التي تميل أكثر إلى المحافظة على القيم الثابتة والتشبث بالأصول المتعارف عليها. وليس من الغريب في شيء أن تزدهر في المغرب أشكال ثقافية ومعرفية تقليدية دون غيرها، مثل الفقه والنحو والبلاغة وأصول الفقه، والشريعة. وهي أشكال ثقافية تراهن على مدى قدرة المتلقي على الانضباط والالتزام بالقواعد وبالأصول.

فرقة مغربية تقدم الموسيقى الاندلسية

أما العامل الثاني فيمكن استنتاجه من طبيعة المرحلة التاريخية التي شهدت وفود الموسيقى الأندلسية إلى بلدان المغرب. فقد اتسمت هذه المرحلة التاريخية بسيادة السلطان العثماني على الأقطار العربية والإسلامية كافة، وكان المغرب الاستثناء الوحيد في الجناح الغربي من العالم الإسلامي الذي لم يخضع للحكم العثماني. وقد كان لهذا الاستقلال عن الخلافة العثمانية نتائج عدة من بينها محافظة المغاربة على استقلال كيانهم السياسي والحضاري والثقافي، لهذا السبب لم تلاحق الموسيقى الأندلسية، وهي الفن الوافد حديثا آنذاك، على المغرب، تغيرات في أنماطها وبنياتها وكيانها الموسيقي، لأنها لم تخضع لغزو الأنماط الموسيقية التركية، كما خضعت له في تونس والجزائر وليبيا، فاستطاعت بذلك أن تحافظ على أصولها وأن تظل على اتصال دائم بطقوسها الأصلية و بأجوائها التقليدية.

تعد شبه الجزيرة الأيبيرية الموطن الأصلي للموسيقى الأندلسية. غير أن أصول النشأة والمولد لم تحل دون تفاعل الموسيقى الأندلسية مع أنماط موسيقية متنوعة، ولم تمنعها من الانفتاح على تجارب الشعوب والحضارات التي امتزجت بها وتعايشت معها طوال تاريخ وجودها. لذلك كانت الموسيقى الأندلسية عصارة تجارب موسيقية مختلفة الأطياف والمنازع. ونتاج تفاعل حضاري وثقافي كانت شبه الجزيرة الأيبيرية مجاله الفسيح. لهذا تبقى أي دعوة إلى اختزال التجربة الفنية للموسيقى الأندلسية في العامل العربي المشرقي وحده أو إلى محاولة تكريس الرؤية التغريبية التي تدعي أن الموسيقى الأندلسية هي موسيقى غربية من ألفها إلى يائها، دعوة لا تستقيم مع الشروط التاريخية والسوسيو ثقافية التي أطرت التشكيل الماهوي لشبه الجزيرة الإيبيرية. فمن يتجرأ اليوم ويدعي أن الثقافة في شبه الجزيرة الأيبيرية هي ثقافة أحادية المنزع والاتجاه؟ ومن يستطيع أن يجهر بالقول فيدعي أن تاريخ الرقعة الجغرافية صنعته هذه الحضارة أو تلك؟ إن حضارة شبه الجزيرة الأيبيرية هي نتاج مسار تاريخي طويل ساهمت تشكيلات مجتمعية في صناعة ملامحها وفي رسم مقوماتها. ولا بد أن تتأثر الموسيقى الأندلسية بهذه التنويعات الحضارية وبهذا الغنى الثقافي الواسع. فتكون نتاج تراكم من الأنماط الموسيقية والأبنية اللحنية والأشكال المقامية ذات المرجعيات الحضارية المتنوعة. وهذا في رأينا ما يمثل البعد الراقي في الموسيقى الأندلسية. فقد كانت هذه الموسيقى بحق إحدى علامات التسامح الحضاري والثقافي، وإحدى دعامات حوار الثقافات والأديان في زمن كانت تسيطر فيه، على مستوى القرار السياسي والتنظيم الديني، الرؤية الأحادية المنغلقة والمتطرفة وتسود فيه ثقافة العداء واللاتسامح.

> "تميل الشخصية المغربية إلى الحفاظ على القيم الثابتة والتشبث بالأصول المتعارف عليها، لذلك ازدهرت في المغرب أشكال ثقافية ومعرفية تقليدية مثل الفقه والبلاغة والشريعة"

لقد تأثرت الموسيقى الأندلسية خلال مراحل نشأتها وتكوينها ونموها وتطورها باتجاهات الموسيقى وأنماطها عند كل من العرب والبربر وإفريقيا وإسبانيا. وفي هذا السياق يشير الأستاذ عبدالعزيز بن عبدالجليل إلى ظاهرة تفاعل الأنغام والألحان المتعددة الانتماءات والسياقات الحضارية داخل كينونة الموسيقى الأندلسية، بحيث «كانت تحمل خليطا من الأنغام الإسبانية والألحان العربية الغرناطية التي استقرت في أعماق الذاكرة العربية، وهي تقاوم، في يأس حملات التنصير والتعجيم».

إن تأثير المقامات والموازين والطبوع العربية المشرقية واضح في نوبات وموازين و صناعات الموسيقى الأندلسية، ودال على مدى قوة حضور التيار الموسيقي العربي المشرقي في أنماط الموسيقى الأندلسية.

وقد بدأ تفاعل الموسيقى الأندلسية بالموسيقى العربية الشرقية منذ الهجرات الأولى لمجموعة من الأسر العربية من الحجاز وبغداد ودمشق إلى الأندلس، وللكثير من رجال ونساء الفن والغناء العرب، والذين حملوا معهم إلى الأندلس، إضافة إلى خصوصياتهم المعيشية، بعضا من القوالب الموسيقية ومن التقاليد اللحنية العربية المشرقية. ويشكل وصول عبدالله بن نافع المعروف باسم زرياب إلى الأندلس علامة فارقة على التأثير القوي للنمط الموسيقي العربي الشرقي في أساليب الموسيقى الأندلسية، وذلك من خلال تأسيسه لأول مدرسة موسيقية في الأندلس، وإدخاله وترا خامسا إلى آلة العود، التي كانت معروفة في الأندلس بأوتارها الأربعة، وتوظيفه للمضراب الذي يضرب به على العود، والذي لم يكن متداولا في الأندلس من قبل.

ويتجلى تأثير الأسلوب الموسيقي العربي في الموسيقى الأندلسية، حسب الأستاذ عبدالعزيز بن عبدالجليل في «سيادة ظاهرة الطبوع» واعتماد أسلوب «الإنشاد والمواويل والتقاسيم»، التي تركز على الإمكانات الصوتية للمنشد المفرد. إضافة إلى تبني معجم الموسيقى الأندلسية لمعجم الموسيقى العربية المشرقية، وذلك باستثماره للمصطلحات «الشرقية ذات المفهوم الفارسي أو العربي، ويبلغ عدد هذه المصطلحات في المعجم الأندلسي حوالي مائة مصطلح تشكل ربع المعجم الأندلسي تقريبا».

غير أن التأثير العربي الشرقي ليس وحده الفاعل في تشكيل بنية الموسيقى الأندلسية، فإلى جانبه هناك الحضور القوي للتراث الموسيقي المغربي في أنماط وموازين وصيغ الموسيقى الأندلسية، وقد بدأ تأثير المغاربة في التراث الموسيقي الأندلسي، منذ العهد المرابطي، مع هجرات العديد من الأسر المغربية إلى الأندلس وقيامها بها وتفاعلها مع أهلها. وقد كان للموسيقى نصيب من هذا التفاعل. ويذكر الباحث عبدالعزيز بن عبدالجليل، في سياق حديثه عن تأثر الموسيقى الأندلسية، بأنماط وتقاليد الموسيقى المغربية الأمازيغية، إلى حضور «السلم الخماسي» بشكل ملحوظ في الموسيقى الأندلسية، وهو السلم الموسيقي الذي تؤدى عليه بعض الأغاني والألحان المغربية الأمازيغية. بل يمكن القول إن المغاربة نقلوا إلى الموسيقى الأندلسية أنماطا من الموسيقى الإفريقية الزنجية، التي كانوا قد تفاعلوا معها وادمجوها في بنائهم اللحني والمقامي والموسيقي.

وتظل الموسيقى الأندلسية، بفعل نشأتها في شبه الجزيرة الأيبيرية، مرتبطة بأصول الموسيقى الإسبانية والغربية. وتكفي الإشارة هنا إلى ظاهرة «التراتين»، التي تعرفها الموسيقى الأندلسية من مثل تلك المقطوعات اللحنية الغنائية التي لا تحمل أي معنى مثل: (يالالان طيري طان طار لاطي هانانا). وهذه الظاهرة توجد في الموسيقى الغربية الشعبية، التي تعتمد على إشباع المقامات اللحنية بترديدات غنائية من دون معنى مثل (طرا لالان لير وطير ونطير طير ونطوطير ونطير).

وليس الهدف من تعداد مصادر الموسيقى الأندلسية وإظهار تنوعها هو فصلها عن كيانها الحضاري العربي، والذي ظل لوحده محافظا عليها ومجددا فيها، بعد أن اجتاحها الضياع والتشتت، وإنما الغاية من ذلك كله إظهار البعد الحضاري والثقافي لهذا النوع الموسيقي وإبراز مدى أصالة هذا الفن وعراقته.

كانت الموسيقى الأندلسية تعرف عند دخولها إلى

المغرب، وحتى دخول المغرب تحت حكم الحماية الفرنسية، باسم «فن الآلة»، وذلك تمييزا لها عن فني الملحون والسماع اللذين كانا منتشرين في حواضر المغرب وقراه. إضافة إلى نوبات الموسيقى الأندلسية، عندما وفدت إلى المغرب، كانت عبارة عن نوبات آلية، ولم تكن قد انتظمت، بعد، في منظوم الكلام، سواء كان شعرا فصيحا أو مقطوعة زجلية أو موشحة.

والنوبة «هي المكون الأساس في البناء اللحني للموسيقى الأندلسية، إلى جانب المكون الشعري، الذي يقل أهمية عن مكون النوبة في الموسيقى الأندلسية، بخلاف ما نجده في فن الملحون من احتفاء شديد بالمنظوم على حساب الأداء اللحني.

والنوبة هي المنظومة التي تنتظم داخلها كل موازين وصنعات وطبوع الموسيقى الأندلسية، وهي كذلك الوحدة الأساس التي تتشكل منها المجموعة الكبرى، التي هي الموسيقى الأندلسية، وكان أحمد النفاشي في القرن السابع الهجري قد قدم تعريفا جامعا لمصطلح النوبة قائلا فيه: «النوبة الكاملة للغناء بالمغرب تقوم على نشيد، واستهلال ، وعمل ومجرى، وموشحة وزجل، وجميعها يتصرف في كل بحر من بحور (أي الأدوار) الأغاني العربية».

ويؤكد المؤرخون والمنظرون للموسيقى الأندلسية، أن النوبات الأندلسية التي وصلت الى المغرب كانت ناقصة جراء تعرضها للضياع وللتلف. فقد كان عدد النوبات أربعا وعشرين نوبة، لم يتبق منها زمن دخولها إلى المغرب سوى إحدى عشرة نوبة هي: (العشاق - الحجاز المشرقي - الأصبهان - الرصد - رصد الذيل - غريبة الحسين - عراق العجم - الماية- الاستهلال والحجاز الكبير) وهذه النوبات تؤدى على موازين خمسة هي (البسيط - القائم ونصف - البطايحي - القدام و الدرج).

واستطاع المغاربة بفضل شخصيتهم المحافظة وواقعهم السياسي المستقل، أن يصونوا هذه النوبات ويحافظوا على موازينها وصنعاتها من الضياع والتلف، وذلك من خلال وضعهم لأشعار ومقطوعات زجلية باعتبارها هياكل تسكب داخلها النوبات.

والى جانب حرص المغاربة على الحفاظ على مقومات الموسيقى الأندلسية، فقد سعوا إلى إغنائها بتأليف لحنية ومقامية جديدة، تمثلت، بالأساس في اكتشاف الحاج علال البطلة لنوبة الاستهلال التي لحنها على مقام الذيل. كما عمدوا إلى إضافة ميزان جديد إلى موازين «الآلة»، هو ميزان «الدرج» الذي لا يوجد في قائمة موازين «المالوف» التونسي والليبي أو الغرناطي الجزائري، مما يدل على مغربيته. وقد وظف المغاربة ميزان الدرج لأداء البراول. والتي هي «مقطوعة غنائية أندلسية نظمت من اللغة المغربية الدارجة على نسق شعر الملحون».

تتألف كل نوبة من خمسة موازين، ويتكون الميزان الواحد من مجموعة من الصنعات، تشكل الصنعة الواحدة البنية الأساس للميزان، وكل صنعة تمتلك وحدة خاصة تؤدى في زمن محدد بعدد أدوارها.

والصنعة أنواع. فهناك الصنعة الصغيرة التي تتألف من ثلاثة أدوار إلى عشرة، والصنعة المتوسطة التي تتكون من عشرة أدوار إلى عشرين، أخيرا الصنعة الكبيرة، التي يتراوح عدد أدوارها من عشرين إلى أربعين دورا.

وتؤدى هذه الصنعات إما بكيفية بسيطة تعتمد الإنشاد دون اللجوء إلى التقطيع أو الترجيع، وتسمى هذه الصنعة بـ (التخليلة)، وإما بكيفية مركبة يُعتمد فيها على استثمار الترجيعات والتقطيعات و التكرارات و «التراتين» وتسمى هذه الصنعة بـ «الشغل». والصنعة المشغولة هي التي تكون مشبعة ومتخللة بجمل لحنية من مثل: (يا لالان. طيري طان طار لا طي هانانا) والتي ترد إما في آخر الفقرات الموسيقية، أو تشكل في ذاتها جملا موسيقية مستقلة. وتحدد نوعية الصنعة بناء على الأبيات التي تقوم بتلحينها. وهذه الأبيات يمكن أن

أحد رواد الطرب الأندلسي

يتراوح عددها في الصنعة الواحدة ما بين بيتين وسبعة أبيات. وأبسط الصنعات ما تتركب من بيتين، حيث ينشد البيت الأول ويعاد اللحن عزفا عقب الإنشاد، ثم ينشد البيت الثاني ويجاب عنه كذلك عزفا دون إنشاد. وهذا العزف بعد الإنشاد يسمى بـ «الجواب».

وأصعب الصنعات الصنعة الخماسية والصنعة السباعية. فالصنعة الخماسية تتركب من خمسة أبيات ويكون تلحينها مختلفا. فالبيت الأول، ويسمى «الدخول»، يكون له تلحين خاص، يعقبه بيتان يلحنان مثله يسميان «كرش الصنعة»، بمعنى وسط الصنعة. أما البيت الرابع، فإما أن يكون ملحنا كالأبيات السابقة فيسمى «تغطية الصنعة»، وإما أن يكون له تلحين مغاير، فيسمى بـ «الكرسي»، في حين يأتي تلحين البيت الخامس مثل الأبيات الثلاثة الأولى ويسمى «الخروج».

أما الصنعة السباعية، فإن لحنها ينطلق من البيت الأول ويسمى «الدخول»، أما الأبيات الثاني والثالث والرابع والخامس فإن تلحينها يكون مثل تلحين «كرش الصنعة»، في حين يتقدم البيت السابع وهو «الخروج» بتلحين مغاير.

ومجموع الصنعات المشغولة التي يكون إيقاعها بطيئا كثيرا تسمى بـ «التصدرة»، أما حين تنتقل الصنعات من البطء إلى نوع من الخفة في الإيقاع فتسمى بـ «الصنعات الموسعة». وتأتي بين صنعتين متلاحمتين، صنعة وسطى تتدرج من البطيء إلى السرعة وتسمى بـ «القنطرة» في حين تأتي الصنعات التي تعقب القنطرة ذات إيقاع سريع، وتزداد سرعتها كلما اقتربت النوبة من نهايتها، و تسمى هذه الصنعات بـ «الانصراف». أما الصنعة التي تختم الميزان وتنهيه وتتميز بالعودة إلى البطء في الإيقاع فتسمى بـ «القفل».

وتجب الإشارة في هذا السياق إلى أن وحدة الميزان التي تشكل الصنعات بنيته الأساسية تضبط وقف إيقاع معين يسمى بـ «التوساد» والذي يعني ضرب اليد اليمنى على راحة اليسرى، أو على آلة «الطر».

”
كان وصول عبدالله بن نافع المعروف باسم «زرياب» إلى الأندلس علامة فارقة في تاريخ موسيقاها، حيث قام بتأسيس أول مدرسة موسيقية بها، وأدخل الوتر الخامس إلى آلة العود، واخترع مضربا للعزف عليه
“

ARCHIVE
http://Archive.Sakhrit.com

العود وآلات الإيقاع آلات أساسية في الطرب المغربي

وقبل أن تقدم الصنعات في الموسيقى الأندلسية، ويبدأ في أداء الموازين، يلجأ الموسيقيون إلى عزف ما يشبه المقدمات الموسيقية. وعادة ما تقدم هذه الافتتاحية الموسيقية بشكل ارتجالي، تنتقل بين الموازين في حرية ومن دون تقيد بميزان محدد.

وتتألف هذه المقدمات اللحنية الارتجالية من العناصر التلحينية التالية:

المشالية: وهي متتالية نغمية لحنية ذات موازين متعددة، وتنقسم «المشالية» إلى مشالية كبرى، تعتمد في بداية عزفها على نوبة عراق العجم لتنتقل إلى العزف على رمل الماية، فتعود إلى نوبة عراق العجم، لتتحول إلى توظيف نوبة الحجاز المشرقي ونوبة العشاق، ثم تتنوع بالانتقال إلى نوبة رصد الماية، لتصل في النهاية، إلى ختم لحنها على عزف نوبة الحجاز المشرقي.

وإضافة إلى المشالية الكبرى هناك مشالية صغرى، تكتفي في لحنها بنوبة واحدة وهي نوبة الحجاز المشرقي.

البغيمة: وهي مقطوعة لحسنية آلية لا تحتوي منظوم الكلام ولا تؤدى على بناء لحني متجانس، كما لا تخضع لميزان واحد من الميازين الخمسة.

التوشية: وهي مقطوعة عزفية آلية من دون كلام ولا تخضع لأي ميزان من الموازين المعروفة. وقد ضاعت العديد من التواشي لأنها لم تدون وهو ما حدا بالشعراء المغاربة إلى توظيف ما يسمى بـ «التعميرة» والتي تعني إدراج التوشية داخل إطار شعري، وهذا ما فعله الشاعر حمدون بن الحاج في تعميرة توشية غريبة «الحسين» حينما خاف من ضياعها وإتلافها.

وهناك من النوبات ما يتضمن توشية واحدة وهي العشاق، الرصد، رمل الماية، الماية، رصد الذيل وأصبهان، في حين هناك نوبات تمتلك توشيتين وهي «غريبة الحسين»، عراق العجم «حجاز الكبير والاستهلال، أما «نوبة الحجاز المشرقي»، فإنها تتألف من سبع تواش.

ويبلغ عدد تواشي النوبات إحدى وعشرين توشية، تضاف إليها تواشي الموازين، وهي التي تعزف قبل الشروع في أداء موازين النوبات، وقد عدها المرحوم محمد الفاسي فوجدها تصل إلى حدود تسعين توشية. وتأتي قيمة التواشي من وظيفتها التنبيهية والتشويقية، فهي تنبه السامع وتشوقه للدخول في عالم النوبات، وتذكرنا هذه المقدمات الموسيقية بالمطالع الغزلية والخمرية التي كان ينظمها شعراء العرب القدامى قصد تهييج نفس القارئ وتفتيح مداركه، حتى إذا ولج عالم الغرض المطلوب كان على استعداد للتفاعل معه بنفس مشبعة بالرغبة.

لم تتوقف الموسيقى الأندلسية المغربية طيلة عهود وقرون مرت بها عن التجديد والتطور، على الرغم من كل محاولات التمسك بأصولها والاحتفاظ بصفاء كينونتها، ذلك، لأن الموسيقى الأندلسية فن يتمنع عن الانغلاق والجمود والنمطية، ويتجذر داخل فضاء فني منفتح ومرن. من هنا تستمد دعوة تحديث الموسيقى الأندلسية، أداء ولحنا ونوبات وطبوعا وأدوات عزف وإيقاعا، مشروعية راهنيتها ◆

http://www.kenzi.com

موقع مميز عن التراث المغربي، يحوى استعراضا لكل ما يتعلق بالتراث المغربي والأزياء التقليدية وأشهر العادات والتقاليد في المغرب العربي.

كلمة التحرير

سريعا مرَّ العام!

هكذا جاءت العبارة في رأسي. لكن، منْ قال إنه مرَّ سريعا؟

مع انطلاق احتفالات الكويت باختيارها عاصمة للثقافة العربية للعام ٢٠٠١، ومع بداية شهر يناير للعام ٢٠٠١، صدر العدد الأول من جريدة الفنون، وبين أيديكم العدد الثاني عشر!

عام كامل مرَّ، ربما كان سريعا، ربما لم يكن، لكنه مرَّ علينا بحلوه ومرّه!

حين فاتحني الصديق الأستاذ الدكتور محمد الرميحي الأمين العام للمجلس الوطني، بفكرة إصدار الجريدة لأول مرة، وأنه اختارني لأكون مديرا للتحرير، جعلت أنظر إليه، وبهدوء قال لي:

«سأكون إلى جانبك، معا سنركب السفينة».

ترددت للوهلة الأولى... إصدار جديد عن الكويت، عن عاصمة الثقافة العربية للعام ٢٠٠١، عن المجلس الوطني، مسؤولية كبيرة وثقيلة ربما تصل حد المغامرة.

فكرت، وأعدت التفكير. استشرت الأصدقاء الذين أثق بهم، الجميع أثنى على الفكرة، شجعني، ودفع بي لأخوض غمار التجربة، وردد:

«سنكون إلى جانبك».

وكان أن وافقت، وكان أن بدأ العمل. وكان أن ولِد اسم (الفنون).

بدأ التفكير بالخط العام للإصدار، وتجانسه وتكامله مع إصدارات المجلس الوطني الأخرى، والشريحة التي يتوجه إليها، وهل سيكون شهريا أم دوريا، وطبيعة المواد التي سيحويها، والشكل المقترح، والقطع، ونوع الورق... دارت العجلة.

تم الاتصال والاتفاق مع الفنان التشكيلي حلمي التوني لتنفيذ التصور الأول المبدئي لشكل وتبويب الإصدار. وبعد فترة، جاء الأستاذ التوني زائرا الكويت، حاملا معه الشكل الأولي المقترح للإصدار.. دارت العجلة.

أُتفق على أن يكون الإصدار شهريا، فبدأت مناقشة طبيعة أبواب الإصدار، وعدد الصفحات، ونوع الورق، وقياس القطع، والمواضيع، والحرف المستخدم... دارت العجلة.

وقبل أن يسافر الأستاذ التوني عائدا لبلده، نفّذ بمساعدة زملاء وحدة الإنتاج في المجلس أول «بروفة» لعدد من الصفحات المتخيلة.

(الفنون)، إصدار عربي شهري فني ثقافي ملوّن بأربع وستين صفحة يهتم بجميع الفنون، وبلغة مبدعة رفيعة تُقدم زادا ثقافيا فنيا لقارئ مهتم، وفنان متابع... كبيرا كان الطموح، وغاليا كان الأمل بميلاد إصدار متميز، وبما يوازي تميّز الفنون وقدرتها على الإبداع، والفعل، والوصول إلى البشر، وبما يشكل هدية من الكويت للقارئ العربي، بمناسبة اختيارها عاصمة للثقافة العربية للعام ٢٠٠١... دارت العجلة.

تمت مفاتحة والاستعانة بالفنان التشكيلي علي شمس الدين لتنفيذ «ماكيت» أولي كامل للإصدار، انطلاقا مما تم الاتفاق والتوصل إليه. وكان أن جاء بعد فترة زائرا الكويت، حاملا ملفا أنيقا للماكيت الأولي لجريدة الفنون منَفَذا على الكمبيوتر... دارت العجلة.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

تم الاتصال ومفاتحة الصديق الأستاذ عبده جبير، نظرا لخبرته الطويلة في مجال المجلات الفنية، للمساهمة في التجهيز والإعداد للإصدار، وأن يكون مستشارا للتحرير. وعلى الرغم من مسؤولياته الإبداعية والعملية، وبسعة صدره المعهودة، وافق مشكورا على المساهمة مع فريق العمل، دون التفرغ الكامل... حملت إليه ماكيت الأخ علي شمس الدين لمناقشته وتطوير أبوابه والنظر في طبيعة مواضيعه، ووضع التصور الأولي لمواضيع العدد الصفري التجريبي... دارت العجلة.

تشكّل فريق الفنون. انضم إلينا الأخوات والأخوة الذين لولا جهودهم السخية والمخلصة والدؤوبة لما استطاعت الفنون أن تكون كما هي كائنة. جاء من مصر الزملاء: محمد الروبي، والحسيني البجلاتي، والمخرج المنفذ أحمد الغندور، ومن الكويت عمل معنا الزميلات: سهى الخميس، وأنوار الرضوان، وميس العثمان، وغادة القناعي، وبعد فترة انضمت إلينا الزميلة: عالية الدعيج، وأخيرا الزميلة علياء الدواس... فريق عمل الفنون، يعمل بروح الأسرة الواحدة. خلية عمل متعاونة ومتحابة ونشطة، تبذل قصارى جهدها في سبيل هدف نبيل يتمثل بإصدار جريدةالفنون كأفضل وأجمل ما تكون! وتحت عين وتوجيهات الأخ رئيس التحرير، وبإشراف ومباركة الأخوة أعضاء هيئة التحرير الاستشارية.

فريق عمل الفنون الأكبر هم الأصدقاء الأعزاء الكتّاب والمراسلون، الذين آمنوا بمشروع جريدة الفنون، وجادوا بمشاركاتهم السخية والمبدعة، والتي بفضلها ولِدت ولم تزل الفنون!

تباعا صدرت الأعداد: الصفري، الأول، الثاني، الثالث... مع إطلالة كل شهر راحت الفنون تكسب قارئا جديدا، وتؤكد حضورها العربي الفني والثقافي.

جريدة الفنون، مشروع فني ثقافي كويتي عربي، لاقى الدعم والتشجيع والمؤازرة الصادقة من كل حريص ومخلص، وفي المقابل، وكأي مشروع ناجح، فإن الطريق لا تخلو من العثرات والموانع، والتي لا بد من العمل على تجاوزها!

طوال عام مضى، حاولت جاهدا والزملاء الأعزاء برئاسة السيد رئيس التحرير الاجتهاد لتقديم أفضل ما يمكن تقديمه، وفق الإمكانات المتاحة. ربما أصبنا في البعض، وربما لم نصب!

فتحنا قلوبنا لأصدقاء وكتّاب ومراسلين وقرّاء كُثُر، أبدوا الملاحظات الجليلة التي تصب في خانة تجديد وتطوير جريدة الفنون... كنا ولم نزل ننصت بتفهم وحب لكل رأي ونقد بناء، ونتقبل باحترام كل فكرة جديدة، تأتي بهدف المشورة والعون للفنون ولنا.

لجميع منْ مدَّ لنا يد النصح والعون والمشاركة نقول لهم: ألف شكر ومحبة لكم، ولمن يضمر للفنون غير ذلك نقول: في سبيل الكويت بلدنا الأحب، وفي سبيل الثقافة الفنية المبدعة والصادقة والمتميزة، سنبقى نعمل بإخلاص على الرغم من كل عثرات الدرب، ومزالق الطريق والألم.

ستبقى الفنون!

وكل عام وأنتم بألف خير وخير!

طالب الرفاعي

الفنون جريدة
الأخيرة

رسم و قصيدة

صفوان الأيوبي و خالد سعود الزيد*

بين واديك والقرى

قُل له ما الذي جَرى
بيننا سيّدَ الورى؟
إنْ تَشُبْني خطيئةٌ
طالما أخطأ الثرى
ناقتي أجهدَ السُّرى
خطوها والهوى السُّرى
وسؤالي: متى المدى
ينتهي؟ والمدى الذُّرا
ما الذرا وجهُ ناقتي
وجهُها فوق ما يُرى
إنَّ ناراً بعيدةً
شبَّها الوجدُ للقِرى
يمَّمَتْها فلم تَجِدْ
عندها غيرَ مَنْ سرى
يا حديثًا معنعنًا
واضحاً غيرَ مفتري
لو تلطفْتَ لحظةً
قد بَرى ناقتي البرى
شَفَّها منك نازحٌ
وقريبٌ تَعَذَرا
حيث يمَّمْتُ، قبلةٌ
منكَ، تأبى تَسَتُّرا
وبعيدٌ منالُها
دونها ليلةُ السرى
فيميني زمامُها
ويميني لها قِرى
وأمامي وميضُها
وورائي أخو الذُّرا
باطنٌ مثلُ ظاهرٍ
وجهُها حيثما أرى
لستُ أدري فحالتي
باعها المحوُ واشترى
كلما قلتُ هذه
غطَّني الوجدُ واعترى
فجميعي تلفُّتٌ
نحو واديكِ والقُرى
عَجَبٌ أمرُ ناقتي
قل لها ما الذي جرى

* فقدت الكويت شاعرها الفذ خالد سعود الزيد بتاريخ ٢٠٠١/١٠/١٢

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com